This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

**Informazioni su questo libro**

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

**Linee guide per l'utilizzo**

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

**Informazioni su Google Ricerca Libri**

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

Digitized by Google

1925
TSD

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 09001359 4

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

# L'ITALIA ALLA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI MODERNE

PARIGI
MCMXXV

Digitized by Google

; Italian — Exhibitions — France — Paris, 1925
tion, " — " — " " "
, and trade — Italy

Digitized by Google

# L'ITALIA
# ALLA ESPOSIZIONE
# INTERNAZIONALE DI
# ARTI DECORATIVE
# E INDUSTRIALI
# MODERNE

PARIGI
MCMXXV

Digitized by Google

Digitized by Google

Italy. Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne, commissariato generale all'

# L'ITALIA ALLA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI MODERNE

PARIGI
MCMXXV

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
438415 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1929 L

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Digitized by Google

S. E. S. M. VITTORIO EMANUELE III.

Digitized by Google

S. M. VITTORIO EMANUELE III.

Digitized by Google

S. E. TEOFILO ROSSI DI MONTELERA

Digitized by Google

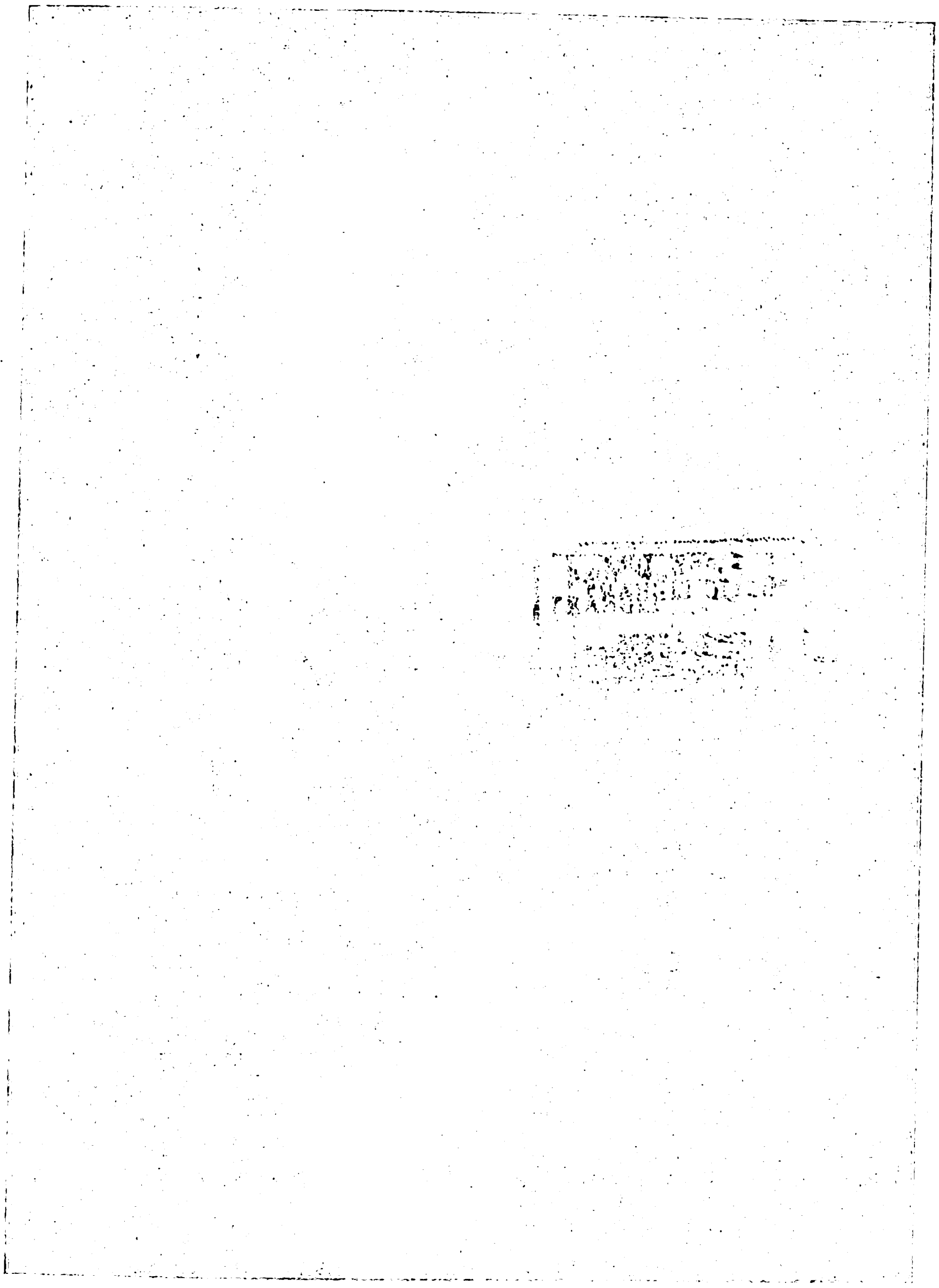
S. E. TEOFILO ROSSI DI MONTELERA

Digitized by Google

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATIONS

Digitized by Google



Al Sen. Leopoldo Rossi

S. E. BENITO MUSSOLINI

un pezzo della mia barca
che veleggia verso le mete
con gesto e segno di viva amicizia
e simpatia
Mussolini

Digitized by Google

S. E. BENITO MUSSOLINI

Digitized by Google

Al Sen. Teofilo Rossi
un fiore della mia barca
che veleggia verso le mète
con gesto e senso di viva amicizia
e simpatia
Ugo Ojetti

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
AND TILDEN FOUNDATIONS

Digitized by Google

# COMMISSARIATO GENERALE

PER L'ITALIA

ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE

DI ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI MODERNE

PARIGI MCMXXV

Digitized by Google

Digitized by Google

*COMMISSARIO GENERALE:*

S. E. il Conte TEOFILO ROSSI DI MONTELERA, Senatore. Ministro di Stato, Ambasciatore Onorario di S. M. il Re d'Italia.

*SEGRETARIO GENERALE:*

Comm. Dott. GUIDO COLLA, Segretario della Camera di Commercio e Industria di Torino.

*CAPO DI GABINETTO DEL COMMISSARIO:*

Grand'Uff. Rag. PIETRO DONVITO, Prefetto, Torino.

*CONSIGLIERI TECNICI:*

Grand'Uff. ARDUINO COLASANTI, Direttore Generale Antichità e Belle Arti, Roma.

Conte ANNIBALE GALATERI di Genola e Suniglia, Scultore, Torino.

Comm. ARDENGO SOFFICI, Artista, Firenze.

*ARCHITETTO:*

Grand'Uff. ARMANDO BRASINI, Roma.

*IMPRESA COSTRUTTRICE:*

Société Régionale d'Entreprises de la Seine, Parigi.

Digitized by Google

Digitized by Google

# MEMBRI CORRISPONDENTI

*LIGURIA:*

Arch. MARIO LABÒ, Genova; Prof. ORLANDO GROSSO, Direttore Ufficio Belle Arti, Genova; Arch. ALBERTO TERENZIO, Sopraintendente ai Monumenti, Genova.

*LOMBARDIA:*

MARGHERITA SARFATTI, Milano; LUIGI BRUNELLI, Milano; GIAMBATTISTA GIANOTTI, Milano; EMILIO BORSA, Pittore, Monza; GUIDO MARANGONI, Milano; Comm. ALFREDO RAVASCO, Milano; Commendatore ALESSANDRO MAZZUCOTELLI, Milano.

*VENETO:*

Dott. ILARIO NERI, Venezia.

*VENEZIA GIULIA:*

Dott. ANTONIO MORASSI, Ispettore Ufficio Belle Arti, Trieste; Architetto PULITZER, Direttore della Casa Stuard, Trieste; Prof. LUDOVICO BRAIDOTTI, Istituto Artistico Industriale, Trieste.

*VENEZIA TRIDENTINA:*

Arch. WERTER-MARINI, Castello del Buon Consiglio, Trento; Dott. GIUSEPPE GEROLA, Ufficio delle Belle Arti, Trento; Dott. LUIGI MOLINA, R. Provveditore agli Studi, Trento.

*EMILIA:*

Prof. GAETANO BALLARDINI, Direttore Museo della Ceramica, Faenza; Prof. DAGNINI, R. Istituto di Belle Arti, Bologna; Comm. M. MUGGIA, Presidente Associazione Artistica di Bologna.

*TOSCANA:*

Prof. ANTONIO MARAINI, Firenze; Prof. MARIO TINTI, Firenze.

*UMBRIA E MARCHE:*

Conte Dott. UMBERTO GNOLI, Sopraintendente della Galleria delle Belle Arti di Perugia; Prof. ADOLFO DE CAROLIS, Roma; Dott. CLAUDIO ARGENTIERI, Spoleto.

*ABRUZZI:*

On. Prof. EMILIO AGOSTINONE, Roma; M. DE SANTI, Spotorno; Barone GIOVANNI MANIERI, Aquila.



Digitized by Google

*CAMPANIA:*

Dott. ALDO DERINALDIS, Napoli; Prof. GIUSEPPE GRAZIOLI, R. Istituto di Belle Arti, Napoli; S. SALVATORE DI GIACOMO, Biblioteca Lucchesi Palli, Napoli.

*CALABRIA:*

Prof. ALFONSO FRANGIPANE, Reggio di Calabria.

*SICILIA:*

Arch. Prof. FICHERA, R. Università di Catania; Prof. ERNESTO BASILE, R. Istituto di Belle Arti, Palermo.

*SARDEGNA:*

Dott. CARLO ARO, Ispettore della Sopraintendenza ai Monumenti, Cagliari; Prof. ANTONIO TARABELLI, Museo Nazionale, Cagliari.

*DELEGATO PER LA MOSTRA DEL LIBRO:*

Associazione "Gli Amatori del Libro", Milano, rappresentata dal Dottor AUGUSTO CALABI.

Digitized by Google

# MEMBRI ITALIANI
# DELLA GIURIA INTERNAZIONALE

**GIURIA DI CLASSE:**

GRUPPO I - ARCHITETTURA

Classe 1: *Architettura*

MARGHERITA SARFATTI, Milano.

Classe 2: *Arte e Industria della Pietra*

MARGHERITA SARFATTI, Milano.

Classe 3: *Arte e Industria del Legno*

CARLO TRIDENTI, Roma.

Classe 4: *Arte e Industria del Metallo*

Comm. Prof. VITTORIO GRASSI, Accademia di Belle Arti, Roma.

Classe 5: *Arte e Industria della Ceramica*

MARIO SIRONI, Milano.

GRUPPO II - AMMOBIGLIAMENTO

Classe 7: *Arte e Industria del Mobilio*

Ing. Grand' Uff. GIOVANNI CHEVALLEY, Architetto, Torino.

Classe 8: *Arte e Industria del Legno e del Cuoio*

Arch. GIOVANNI CHEVALLEY, Prof. FERRUCCIO PASQUI dell' Istituto delle Arti Industriali di Venezia.

Classe 10: *Arte e Industria del Metallo*

FELICE CASORATI, Torino, DOMENICO PACCHIONI, Direttore della Galleria Reale di Torino.

Classe 11: *Arte e Industria della Ceramica*

GIOVANNI BRUNATI, Milano.

Classe 12: *Arte e Industria del Vetro*

Comm. LUDOVICO AUTERI, Parigi.



Digitized by Google

Classe 13: *Arte e Industria Tessile*

Comm. GUIDO RAVASI, della S. A. G. Ravasi, Como; Prof. MARCO DI CAPUA, dell'Università della Seta, Como; ALBERTO GOTTELAND, Torino.

Classe 14: *Arte e Industria della Carta*

UMBERTO BRUNELLESCHI, Artista, Parigi.

Classe 15: *Arte e Industria del Libro*

Comm. Prof. GIOVANNI BELTRAMI, Direttore dell'Accademia di Brera, Milano; MARIO SIRONI, Milano.

Classe 16: *Giocattoli e Ninnoli*

Comm. GIUSEPPE RATTI, Torino.

### Gruppo III - ABBIGLIAMENTO

Classe 20: *Arte e Industria dell'abbigliamento*

Comm. ATTILIO ROSSI, Ispettore Direzione Generale delle Belle Arti, Roma.

Classe 21: *Mode ed accessori dell'abbigliamento*

Prof. MARCO DI CAPUA, Como.

Classe 24: *Gioiellerie e Minuterie*

Comm. ALFREDO RAVASCO, Milano.

### Gruppo IV - ARTE DEL TEATRO, DELLA VIA E DEI GIARDINI

Classe 25: *Arte del Teatro*

Comm. L. CAPPIELLO, Artista, Parigi.

Classe 26: *Arte della Via*

Comm. LUDOVICO AUTERI, Artista, Parigi.

## GIURIA DI GRUPPO:

### Gruppo I - ARCHITETTURA

MARGHERITA SARFATTI, Milano, *con delega di rappresentanza anche per il* **Belgio** *e la* **Svizzera.**



Digitized by Google

GRUPPO II - AMMOBIGLIAMENTO

UMBERTO BRUNELLESCHI, Parigi.

GRUPPO III - ABBIGLIAMENTO

Il Giurato per la Spagna.

GRUPPO IV - ARTE DEL TEATRO, DELLA VIA E DEI GIARDINI

Il Giurato per la Jugoslavia.

**GIURIA SUPERIORE:**

S. E. il Conte TEOFILO ROSSI DI MONTELERA, rappresentato dal Gr. Uff. ARDUINO COLASANTI, Direttore Generale delle Belle Arti al Ministero della Pubblica Istruzione, Roma.

Digitized by Google

Digitized by Google

# ELENCO DEGLI ESPOSITORI

## Gruppo I - ARCHITETTURA

### Classe I.

### ARCHITETTURA

AMATI Amato, *Firenze,* Disegno Sala Gallenga.
BALSAMO STELLA Guido Prof., *Firenze,* Sala della Valle Gardena.
BARGELLINI Giulio, Prof., *Roma,* Decorazione Padiglione nazionale.
BRASINI Armando, Arch. Gr. Uff., *Roma,* Progetto Padiglione nazionale.
CETOI Vito, Prof., *Firenze,* Sala Chini.
CHINI Galileo, *Firenze,* Pannello Padiglione nazionale.
COSTANTINI Giovanni, Prof., *Roma,* Decorazione Padiglione nazionale.
CROSA Giuseppe di Vergagni, Arch., *Genova,* Sala della Liguria.
DE ALBERTIS Edoardo, *Genova,* Cariatidi Sala Ligure.
DEL NERI Edoardo, Prof., *Roma,* Decorazione Padiglione nazionale.
DODERO Pietro, *Genova,* Sala Ligure.
FELCI Alfredo, *Roma,* Decorazione Padiglione nazionale.
GROSSO Dr. Orlando, *Genova,* Sala Ligure.
ARS LENCI di E. Scavini, *Torino,* Architetture della Sala Lenci.
LOMBARDI Pietro, *Roma,* Padiglione nazionale.
GALLENGA MONACI Maria, *Firenze,* Decorazione Sala Gallenga.
PRAMPOLINI Enrico, *Roma,* Sale futuriste.
RICHARD GINORI, S. A., *Milano,* Sala Richard Ginori.
ROSSI Ing. Paolo, *Roma,* Padiglione nazionale.
SPAZZINI Ing. Angelo, *Parigi,* Padiglione nazionale.
TOLLERI Giovanni, Prof., *Firenze,* Decorazione Padiglione nazionale.
TOFFOLI A. Arch., *Parigi,* Progetto Sala Ricordi.
VACCHETTI Sandro, *Torino,* Architetture Sala Lenci.
VECCHIONI Edoardo, *Roma,* Decorazione Padiglione nazionale.

### Classe II.

### ARTE E INDUSTRIA DELLA PIETRA

CODDA Giuseppe, *Genova,* Sala della Liguria, camino.
FELCI Alfredo, Prof., *Roma,* Padiglione nazionale, pietra lavorata.
LIMITI A. e Figli, *Roma,* Padiglione Nazionale Decorazioni in pietra.
MARAINI Antonio, *Firenze,* Scolture Sala Gallenga.
MARCHIONNI Raffaele, *Firenze,* Stucchi, Sala Gallenga.
MESSINA Francesco, *Genova,* Sala della Liguria. Bassorilievo.
NICOLETTI C. G., Prof., *Roma,* Bassorilievo Padiglione nazionale.
NOVI Giuseppe, *Genova,* Sala della Liguria, marmi.
RAFFO Giuseppe, *Genova,* Sala della Liguria, marmi.
ROMANELLI Romano, *Firenze,* Sculture interne Sala Gallenga.
TRUCCO Manlio, Sala della Liguria.
VALDINUCCI Andrea, *Roma,* Padiglione nazionale, Pietra lavorata.
VECCHIONI Edoardo, *Roma,* Padiglione nazionale, Decorazioni.
VITERBO Dario, *Firenze,* Scolture.
WILDT Adolfo, *Milano,* Scultore, Scolture in marmo.
ZANELLI Angelo, Prof., *Roma,* Statue Padiglione nazionale.



Digitized by Google

## Classe III.

## ARTE E INDUSTRIA DEL LEGNO

BALSAMO Stella, Prof. Guido, *Firenze,* Disegni statue in legno.
BARBERITO & TARÈ, *Roma,* Porte e lavori d'ebanisteria.
DEPERO Fortunato, *Roverelo,* Scolture in legno, Sala Futurista.
FALCONE A., *Genova,* Statue in legno, Sala Liguria.
GABLONER Ignazio, Statue in legno, Sala Alto Adige.
GALLETTI Guido, *Genova,* scultore, S. Giorgio soffitto, Sala Liguria.
GIARUSSO Cesare, scultore, *Genova,* Sopra porta Sala Liguria.
INSAN Luigi, Statue in legno, Sala Val Gardena.
MORODER Ludovico, Statue in legno, Sala Val Gardena.
PANCHIERI, Sala Balsamo Stella, Specchi incisi.
PECHEIDER Albino, Statue in legno, Sala Val Gardena.
PECOSTA Virgilio, Statue in legno, Sala Val Gardena.
R. SCUOLA ORTISEI, Val Gardena, Statuette ed intagli in legno.
R. SCUOLA SELVA, Val Gardena, Statuette ed intagli in legno.
SANTI Luigi e Figlio, *Roma,* Pavimento del Padiglione nazionale.
SENONER Luigi, Statuette in legno, Sala Val Gardena.
TRUCCO Claudio, *Genova,* Scolture, Sala della Liguria.
VITERBO Dario, *Firenze,* Scolture in legno.

## Classe IV.

## ARTE E INDUSTRIA DEL METALLO

BARBERITO & TARE, *Roma,* Inferriate, Padiglione nazionale.
BROZZI Renato, *Roma,* Pannelli e medaglioni porte del Padiglione nazionale.
CATALDI Amleto, *Roma,* Statue Padiglione naz.
DE ALBERTIS Edoardo, *Genova,* Cariatide Sala della Liguria.
FELCI Alfredo, Prof., *Roma,* Bronzi, Pad. naz.
GRANATA Guido, *Roma,* Vasi in rame sbalzato.
LIBERATORI, Prof., *Roma,* Cancellata, Padiglione nazionale.
RIDI, *Roma,* Lampade in ferro battuto.
TOLLERI Giovanni, *Firenze,* Ornamenti in ferro battuto, Padiglione nazionale.

## Classe V.

## ARTE E INDUSTRIA DELLA CERAMICA

CANTAGALLI (Figli di G.), *Firenze,* Quadri ceramica.
CHINI & C. (Manifattura), *Firenze,* Ceramiche per il Padiglione nazionale.
CHINI Chino, *Firenze* (Chini e C.), Disegni per ceramiche.
CHINI Galileo, *Firenze* (Chini e C.), Disegni per ceramiche.
CHINI Tito, *Firenze* (Chini e C.), Disegni per ceramiche.
DODERO Pietro, *Genova,* pitture in ceramica, Sala Liguria.
FOCACCIA & MELANDRI, *Faenza,* Quadri in ceramica.
GEMIGNANI Valmore, *Firenze* (Chini e C.), Disegni per ceramiche.
GORI Edoardo, *Firenze* (Chini e C.), Disegni per ceramiche.
GOZZI Adolfo, *Firenze* (Chini e C.), Disegni per ceramiche.
LA FENICE (Manifattura), *Albissola,* Ceramica Sala Liguria.
MAZZOTTI (Manifattura), *Albissola,* Ceramica Sala Liguria.
MESSINA Francesco, *Genova,* Bassorilievo del camino, Sala Liguria.
RODONACHI Paolo, *Genova,* pittore, Quadri in ceramica Sala Liguria.
TRUCCO Claudio, *Genova,* Disegni e decorazioni ceramica Sala Liguria.

## Classe VI.

## ARTE E INDUSTRIA DEL VETRO

ALBANO, MACARIO & C., *Torino,* Vetrate.
BUZZI G., *Milano,* pittore, Disegni di vetrate P. di Chiesa.
CHIESA Pietro (Bottega di) *Milano,* Vetrate.
CHINI & C. (Manifattura), *Firenze,* Vetrate Padiglione nazionale.
MONTI F. A., Prof., Vetrate "Albano Macario".
SOCIETÀ VETRI SOFFIATI MURANESI Cappellin Venini e C. (ora: *Venini e C.*), Vetrerie artistiche.
TOLLERI Giovanni, *Firenze,* Vetrate e fontana in vetro Padiglione nazionale.



Digitized by Google

## Gruppo II - AMMOBILIAMENTO

### Classe VII.

### MOBILIO

ARS LENCI di E. Scavini, Mobilio da bambino.
BALSAMO-STELLA, *Firenze,* Disegni di vetrine.
BARTOLI Umberto, *Firenze,* Mobili Sala Gallenga.
BERARDI G., *Firenze,* Vetrine Balsamo Stella.
CANTAGALLI (Figli di), *Firenze,* Mobili della farmacia.
CHESSA Gigi, *Torino,* Disegni mobilio Sala Lenci.
CHINI & C., (Manifattura S. Lorenzo), *Firenze,* Mobili Sala Chini.
DEMETZ Vincenzo, *Bolzano,* Sala Val Gardena.
GYRA Giuseppe, arch. ing., *Gorizia,* Mobili in vimini.
MERLOTTI, *Torino,* Mobili Sala "Golia".
MERONI-FOSSATI, *Milano,* Mobili Sala del Libro.
R. SCUOLA DI ORTISEI, Mobilio e decorazione Sala Val Gardena.
R. SCUOLA DI SELVA, Mobilio e decorazione Sala Gardena.
SANTI Luigi e Figlio, *Roma,* Mobili Padiglione nazionale.
TRUCCO Claudio, *Genova,* Mobili Sala della Liguria.
VACCHETTI Sandro, *Torino,* Disegni mobilio Sala Lenci.
ZECCHIN Vittorio, *Murano,* Disegni mobili Sala Gallenga.

### Classe VIII.

### ARTE E INDUSTRIA DEL LEGNO E DEL CUOIO

BALSAMO-STELLA Guido, *Firenze,* Grande cofano intarsiato.
BRACCO Ernesto, *Firenze,* Cuscini e valigie in cuoio.
CLEMENTE, ANFOSSI e TAVOLARA, *Sassari,* Oggetti da panieraio.
DEL ZOPPO Augusto, *Milano-Parigi,* Rilegatura in cuoio.
DODERO Pietro, *Genova,* Disegno cofano Sala Liguria.
MAMMALELLA (Casa), *Napoli,* Mobili artistici in tartaruga.
MARINO Maria, *Roma,* Cuscini in cuoio.
PANCHIERI, ORTISEI, Scolture in legno.
REGIA SCUOLA ORTISEI, Statue in legno.
REGIA SCUOLA DI SELVA, Candelieri in legno.
SANTI Luigi e Figli, *Roma,* Lavori ed Intarsi in legno.
SOTGIA-ROVELLI Mario, *Figliaro,* Rilegature in cuoio.

### Classe X.

### ARTE E INDUSTRIA DEL METALLO

ARPESANI L., *Milano,* Scolture in bronzo a cera persa.
ARTE DEL METALLO, *Torino,* Oggetti in ferro battuto.
BASSANO Salvatore, *Genova,* Battente in bronzo per porta.
BIAGIOTTI, *Firenze,* Scolture a cera persa Sala Balsamo Stella.
BRACCO Ernesta, *Firenze,* Stagni sbalzati.
CASANOVA Giulio, *Torino,* Disegni e progetti ferri battuti dell'"Arte del Metallo".
GALLETTI Guido, *Genova,* Statue in bronzo.
GERARDI Alberto, *Firenze,* Ornamenti in ferro battuto Sala Gallenga.
GUIDI Giuseppe, *Milano,* Smalti su rame.
HAUSER Roberto, *Bolzano,* Coppa.
LUCARINI Adolfo, *Genova,* Coppa in bronzo.
MALNATI Piero, *Parigi,* Oreficerie e bronzi.
MATTEUCCI Luigi e Figlio, *Faenza,* Ferri battuti.
MAZZONI Giuseppe, *Genova,* Lampadario Sala Ligure.
MAZZUCCOTELLI Alessandro, *Milano,* Bicocca di Niguarda, Ferri battuti.
MICHELETTI Guido, *Genova,* Alari, Sala Ligure.
RESTELLI Mario, *Milano,* Oreficerie artistiche.
RIZZARDA Carlo, *Milano,* Oggetti in ferro battuto.
ROMANELLI Romano, *Firenze,* Medaglie.
SANTAGATA G. A., *Genova,* Medaglioni.
SCUOLA DUCHESSA DI GALLIERA, *Genova,* Lampadario Sala Ligure.
TOFANARI Sirio, *Firenze,* Scolture a cera persa.
TOLLERI G., *Firenze,* Ornamenti in ferro battuto Padiglione nazionale.
VASSALLO Armando, *Genova,* Bronzi Sala Ligure.
VITERBO Dario, *Firenze,* Scolture in bronzo.
WILDT Adolfo, *Milano,* Scolture in bronzo.
BROZZI Renato, *Roma,* Oreficerie artistiche.



Digitized by Google

CODEVILLA, *Genova,* Oreficeria per bottiglie e vasi.
GRANATA Guido, *Roma,* Vasi in bronzo sbalzato.
PRAMPOLINI E., *Roma,* Piatti in rame sbalzato.

## Classe XI.

## ARTE E INDUSTRIA DELLA CERAMICA

BERAND Giuseppe, *Milano,* (Richard Ginori).
BRUNO, *Firenze* (Cantagalli).
BUCCI Anselmo, *Faenza,* Ceramiche.
CANTAGALLI G. (Figli di), *Firenze,* Ceramiche.
CHINI & C. (Manifattura), *Firenze,* Ceramiche.
CIRIACO Piras, *Sassari,* pittore, Ceramiche sarde.
CLEMENTE, ANFOSSI e TAVOLARA, *Sassari,* Ceramiche.
COLMO Eugenio, "Golia", *Torino,* Piatti decorati.
DODERO P., *Genova,* Ceramiche decorate.
FAGGI, *Milano,* (Richard Ginori).
FOCACCIA e MELANDRI, *Faenza,* Ceramiche decorate.
GAMBETTA G. Albissola, pittore, Ceramica.
GEMIGNANI Valmore, *Firenze,* Pannelli ceramica.
GROSSO Orlando, *Genova,* Piatti, Sala Ligure.
GUERRINI Carlo, *Firenze,* Disegni ceramiche, farmacia Cantagalli.
LA FENICE (Manifattura), *Genova,* Piatti decorati, Sala della Liguria.
MAZZOTTI (Manifattura), *Genova,* Ceramiche, Sala Liguria.
MESSINA F., *Genova,* Ceramiche, Sala Liguria.
MOLARONI & C., *Pesaro,* Ceramiche artistiche.
NONNI Francesco, *Faenza,* Maioliche artistiche.
PAZZINI, *Firenze,* (Cantagalli).
PROSPERI, *Firenze,* (Cantagalli).
PONTI Gio., architetto, *Milano,* Ceramiche, S. A. Richard Ginori.
RICHARD GINORI & C., *Milano,* Vasi e ceramiche diverse.
RODOCANACHI, *Genova,* Vasi, Sala Ligure.
SALVADORI, *Firenze,* Sala Cantagalli.
SCIOLLI, *Milano,* (S. A. Richard Ginori).
SCOTTI, *Milano,* (S. A. Richard Ginori).
SOAVE Mario, (Sala Liguria), ceramiche.
SORA A., *Pesaro,* (Molaroni e C.), ceramiche.
TRUCCO M., *Genova,* Vasi e piatti in ceramica Sala Liguria.
TAZZINI Giuseppe, *Milano,* pittore ceramista, S. A. Richard Ginori.

## Classe XII.

## ARTE E INDUSTRIA DEL VETRO

BALSAMO Stella, Anna e Guido, *Firenze,* Vetri artistici.
BARROVIER Diego, *Murano,* Vetri, (Società Cappellin Venini e C.).
FERRO TOSO (Manifattura), *Murano,* Vetri, (Società Cappellin Venini e C.).
FERRO RAFFAELE, *Murano,* Vetri, (Società Cappellin Venini e C.).
MOTTA Domingo, *Genova,* Vetrine, Sala della Liguria.
MURATO Attilio, *Murano,* Vetri, (Società Cappellin Venini e C.).
PAVANELLO Martino, *Murano,* Vetri, (Società Cappellin Venini e C.).
SOCIETÀ Cappellin Venini e C., Vetri Soffiati Muranesi (ora *Venini e C.*) *Murano,* Vetrerie di Murano.
TOLLERI G., *Firenze,* Piatti e ninnoli in vetro dipinti.
TRUCCO M., *Genova,* Bottiglie in vetro dipinto, Sala Ligure.
ZECCHINI Vittorio, *Murano,* Vetri, (Società Cappellin Venini e C.).

## Classe XIII.

## ARTE E INDUSTRIA TESSILE

AEMILIA ARS, *Bologna,* Ricami.
ANFOSSI (Comitato Industrie Sarde), *Sassari,* Pizzi e Ricami.
ARACNE ARS (Comparini e Negri), *Firenze,* Ricami.
ARDIZZONE, *Genova,* Velluti per ammobiliamento.
ARS LENCI di E. Scavini, *Torino,* Tessuti e tappeti.
BALLA Giacomo, *Roma,* Stoffe e Pannelli.
BERARDI, *Roma,* Cortine velluto ricamato.
BERNARDI Ridolfo, *Calabria,* Paraventi ricamati.
CASSER L., *Brunico,* Coperte.
CASTRACANE, *Firenze,* Ricami.
CLEMENTE, *Anfossi* e *Tavolara, Sassari,* Tappeti ricamati della Sardegna.
COMITATO FIORENTINO per l'Industria dei Mutilati di Guerra, *Firenze,* Tappeti.
CONTE Enrichetta, *Centallo,* Velluti artistici.
CRESPI Benigno, *Milano,* Tessuti.
CITO Filomarino, *Firenze,* Disegni per tessuti.
DAL POZZO Francesco, *Milano,* Pannelli ricamati.



Digitized by Google

DELLEANI G. e Figlio, *Firenze,* Velluti.
DE PASQUALI, *Genova,* Arazzi.
DEPERO Fortunato, *Rovereto,* Pannelli in tessuto cucito.
DEPERO Rosetta, *Sassari,* Ricami.
FAGGI Carlo, *Como,* S. A. Guido Ravasi.
FELTRIA ARS, *Firenze,* Tessuti stampati.
FIDORI Alma, *Genova,* Pannelli ricamati, Sala Ligure.
GALLENGA MONACI Maria, *Firenze,* Tessuti dipinti.
GAUDINO Giuseppina, *Firenze,* Ricami.
GIORGETTI BILANCIONI Maria, *Firenze,* Servizio da thè.
GUARNIERI E., *Venezia,* Scialli ricamati.
GIOLLI-MENNI Rosa, *Milano,* Tessuti dipinti.
HOFER Antonio, *Bolzano,* Sciarpe in batik.
ISTITUTO PER LE INDUSTRIE DELL'ALTO ADIGE, *Bolzano,* Tessuti.
PATRONATO IND. ART. ITAL., *Firenze,* Tessuti per mobili, cuscini ed arredi.
SCUOLA PIEMONTESE DEL PICCOLO PUNTO, *Torino,* Stoffe ricamate.
LABORATORIO INDUSTRIALE DI ROVERETO, *Roverelo,* Stoffe e Ricami.
LISIO (Ditta), *Firenze,* Arazzi.
LOCATELLI Mosconi (contessa), *Firenze,* Tele, Ricami.
MALAGOLA Concetta (contessa), *Firenze,* Tele ricamate.
MARAINI Carolina, *Roma,* Tele ricamate.
MAYERA E. N. H., *Firenze,* Tessuti a mano.
MATTONI, *Como.* S. A. Guido Ravasi.
MAZZONI G., *Genova,* Cuscini ricamati.
MONCONI Maria, (Comitato Industrie Sarde).
MOSSMER J. & C., *Bolzano,* Scialli stampati.
NIZZOLI Marcello, *Firenze,* Scialli e pannelli ricamati.
OTTOLENGHI WEDEKIND Herta, *Genova,* Arazzi e Tappeti ricamati.
WEDEKIND Juli, *Genova,* Ricami.
PAPINI Nina Biglia, *Roma,* Ricami al piccolo punto.
PIATTI Carlo, *Como,* Scialli, sciarpe ricamate.
PRAMPOLINI Enrico, *Roma,* Pannelli dipinti.
RAVASI Guido S. A., *Como,* Tessuti in seta.
SANTAMBROGIO, *Milano,* Scialli ricamati.
SAPORI Brussilde (Ottolenghi Wedekind), *Genova.*
SENSANI Guido, *Firenze,* Disegni per Velluti decorati.
SCUOLA DUCHESSA DI GALLIERA, *Genova,* Ricami.
SCUOLA CONTESSA VISCONTE DI MODRONE, *Cernobbio,* Tessuti e velluti ricamati.
SCUOLA DEL RICAMO ITALIANO, *Firenze* Ricami.
SETIFICIO FIORENTINO, *Firenze,* Tappeti.
STAB. TESSITURA CHIAVARESE, *Chiavari,* Biancheria ricamata.
TAVOLARA (Comitato Industrie Sarde), *Sassari,* Tessuti.
TASSADRI Maria, *Bolzano,* Pizzi, Sala Bolzano.
TINTORIA COMENSE (Ravasi) *Como.*
TOFANO Sergio, *Roma,* Scialli ricamati e decorati.
UGOLINI Margherita, *Firenze,* Tessuti.
ULBRICH F., *Bolzano,* Tappeti e tappezzerie.
VASSALLO & C., *Taormina,* Biancheria da tavola ricamata.
ZAPPA Vittorio (Ravasi), *Como.*
ZECCHIN Vittorio, *Murano,* Disegni per Pannelli ricamati.

## Classe XIV.
## ARTE E INDUSTRIA DELLA CARTA

BRUNELLESCHI Umberto, *Parigi,* Disegni per costumi.
DEPERO Fortunato, *Rovereto,* Disegni per tappezzerie.
HOFER Antonio, *Bolzano.* Scatole in carta dipinta.
MORONI Antonello, *Firenze,* Xilografie.
SCAVINI Enrico, *Torino,* Decoraz. Sale Lenci.
SCAVINI Elena, *Torino,* Decoraz. Sale Lenci.
SENSANI Gino Carlo, *Firenze,* Pannelli decorativi su carta.
SPAZZAPAN Giuseppe, *Gorizia,* Disegni decorativi.
VACCHETTI, Sandro *Torino,* (Ars Lenci), Decorazioni su carta.

## Classe XV.
## ARTE E INDUSTRIA DEL LIBRO

ALINARI G. e P., *Firenze,* Edizioni diverse.
BATTAGLINI D., *Alessandria,* Edizioni diverse.
BERTIERI e VANZETTI, *Milano,* Editori, stampatori.
BOTTEGA DI POESIA, *Milano.*
CARBONATI, *Milano,* Incisioni.
DE KAROLIS A., *Milano,* Incisioni.
DEL ZOPPO A., *Milano-Parigi,* Rilegature.
DEPERO Fortunato, *Roverelo,* Illustrazioni per libri.
FORMIGGINI A. F., *Roma,* Edizioni diverse.
GAGLIARDO Alberto, Acqueforti, Sala Ligure.
GOZZI D., *Modena,* Edizioni diverse.
LATERZA G. e Figli, *Bari,* Edizioni diverse.



Digitized by Google

L'EROICA, *Milano,* Edizioni diverse.
MODIANO G. & C., *Milano,* Edizioni diverse.
MONDADORI A., *Milano,* Edizioni diverse.
MORONI Antonello, *Firenze,* Illustrazioni per libri.
MORONI Paola, *Firenze,* Illustrazioni per libri.
MOTTA D., *Genova,* Acqueforti, Sala Ligure.
NATTINI Amos, *Genova,* pittore, Incisioni Sala Ligure.
PRAMPOLINI Enrico, *Roma,* Illustrazioni per libri.
POLENTA G., *Milano,* Edizioni diverse.
RICORDI G. & C., *Milano,* Edizioni musicali d'arte.
UNITAS Soc. Edit., *Milano,* Ediz. diverse.
ZANICHELLI N., *Bologna,* Ediz. diverse.

### Classe XVI.

### GIUOCHI, GIOCATTOLI E OGGETTI DI SPORT

AGOSTONI G. S. "Cirillo", *Genova,* pittore, Sala Liguria.
ANFOSSI Tonino, *Sassari,* Esecutore di giocattoli sardi.
ARS LENCI di E. Scavini, *Torino,* Bambole artistiche.
CLEMENTE Gavino, *Sassari,* Creatore di giocattoli sardi.
DEPERO Fortunato, *Rovereto,* Giuochi e giocattoli in legno.
F. I. A. B. A. Soc. An., *Torino,* Bambole artistiche.
POZZO Ugo, *Torino,* Giocattoli in legno.
SCAVINI Enrico (Ars Lenci), *Torino,* Creazione bambole artistiche.
SCAVINI Elena (Ars Lenci), *Torino,* Creazione bambole artistiche.
TAVOLARA Eugenio, *Sassari,* Esecutore di giocattoli sardi.
VACHETTI Sandro, *Torino,* Disegni Lenci.

## Gruppo III - ABBIGLIAMENTO

### Classe XX.

### ARTE E INDUSTRIA DELL'ABBIGLIAMENTO

ARS LENCI di E. Scavini, *Torino,* Vestiti da bambini.
CITO Filomarino, *Firenze,* Disegni di velluto per abiti.
CLEMENTI ANFOSSI e TAVOLARA, *Sassari,* Confezioni sarde.
COLLEGIO DI MARIA, *Lercara Friddi* (Sicilia), Ricami.
DAL POZZO Francesco, *Milano,* Confezioni in lana ricamata.
GALLENGA Monaci Maria, *Roma,* Cappe, mantelli, sciarpe.
GIOLLI-MENNI Rosa, *Milano,* Confezioni in seta stampata.
GUARNERI ENZO, *Firenze,* Disegni per Scialli Piatti.
LABORATORIO DI RICAMI D'IDRIA del Circolo Artistico Gorizia, *Idria,* Biancheria e pizzi.
MARAINI Carolina, *Roma,* Ricami artistici.
PIATTI Carlo, *Roma,* Scialli.
SCAVINI Elena (Ars Lenci), *Torino,* Abbigliamenti per bambini.
SANTAMBROGIO Diego, *Milano,* Disegni per Scialli Piatti.
TOFANO Sergio, *Roma,* Disegni per Scialli Piatti.

### Classe XXI.

### MODE ED ACCESSORI DELL'ABBIGLIAMENTO

ARS LENCI di E. Scavini, *Torino,* Berretti, sciarpe e accessori.
AEMILIA ARS, *Bologna,* Biancheria ricamata.
ARACNE ARS (Comparini Negri), *Firenze,* Biancheria ricamata.
CHAREUN Raoul detto il Sinopico, Biancheria ricamata.
CLEMENTE ANFOSSI e TAVOLARA, *Sassari,* Berretti e accessori.
DAL POZZO Francesco, *Milano,* Articoli di moda.
GALLENGA-MONACI Maria, *Roma,* Borsette.
GIOLLI-MENNI Rosa, *Milano,* Berretti e accessori.
NIZZOLI Marcello, *Firenze,* Disegni per Scialli Piatti.
OTTOLENGHI Wedekind Herta, *Genova.*
SCUOLA ITALIANA di Ricamo, *Calabria,* Borsette.

### Classe XXII.

### FIORI E PIUME

ARS LENCI di E. Scavini, *Torino,* Fiori.
GIOLLI-MENNI Rosa, *Milano,* Fiori.

### Classe XXIII.

### PROFUMERIA

BORSARI L. e Figlio, *Parma,* Saponi e profumi.



Digitized by Google

### Classe XXIV.
### GIOIELLERIA E NINNOLI

BORELLI e VITELLI, *Torre del Greco,* Ornamenti in corallo.
CODEVILLA, *Genova,* Oreficeria, Sala Liguria.
MALNATI PIETRO, *Parigi,* Oreficeria artistica.
RAVASCO Giacomo, *Milano,* Gioielli, cofani, oreficerie d'arte.
RESTELLI MARIO, *Milano,* Oreficeria artistica.
TOLLERI Giovanni, *Firenze,* Ninnoli in vetro.
VITERBO Dario, *Firenze,* Gioielli artistici.

## Gruppo IV - ARTE DEL TEATRO DELLA VIA E DEI GIARDINI

### Classe XXV.
### ARTE DEL TEATRO

ANGOLETTA, *Milano,* Schizzi.
BIASI, *Milano,* Schizzi.
BRUNELLESCHI Umberto, *Parigi,* Schizzi.
FERRARIO, *Milano,* Schizzi.
FIOLMARINO Cito, *Firenze,* Schizzi.
FRATINO, *Milano,* Schizzi.
GRANDI, *Milano,* Schizzi.
G. RICORDI & C., *Milano,* Scene teatrali.
MONTEDORO, *Milano,* Schizzi.
PALLANTI, *Milano,* Schizzi.
PARRAVICINI, *Milano,* Schizzi.
POGLIAGHI, *Milano,* Schizzi.
PRAMPOLINI Enrico, *Roma,* Schizzi.
ROTA, *Milano,* Schizzi.
STROPPA, *Milano,* Schizzi.

### Classe XXVI.
### ARTE DELLA VIA

CAMBELLOTTI, Creatore manifesti Chappuis.
CHAPPUIS, Soc. An., *Bologna,* Manifesti.
CHINI Galileo, *Firenze,* Creatore di manifesti Chappuis.
DE KAROLIS Alfredo, Creatore di manifesti Chappuis.
DEPERO Fortunato, *Rovereto,* Progetti per cartelli.
DUDOVICH, *Milano,* Creatore di manifesti Chappuis.
GRASSI VITTORIO, Creatore di manifesti Chappuis.
MAGA di G. Magagnoli, *Milano,* Manifesti.
NIZZOLI Marcello, *Milano,* Creatore di manifesti Maga.
PRAMPOLINI Enrico, *Roma,* Progetti per cartelli.
SEPO, *Milano,* Creatore di manifesti Maga.

Digitized by Google

Digitized by Google

# LISTA UFFICIALE DELLE RICOMPENSE

## FUORI CONCORSO

(per decisione della Giuria internazionale)

ARMANDO BRASINI, Architetto Ideatore del Padiglione Ufficiale, Roma.
GUIDO RAVASI, Membro di Giuria, Como.
GIACOMO RAVASCO, Membro di Giuria, Milano.
BRUNELLESCHI UMBERTO, Membro di Giuria, Parigi.
GRASSI VITTORIO, Membro di Giuria, Roma.

## GRAND PRIX

*Classe 1ª*

Galileo Chini, Firenze.
Prof. Costantini Giovanni, Roma.

*Classe 2ª*

Limiti A. & Figli, Roma.
Valdinucci Andrea, Roma.
Felci Alfredo, Roma.
Adolfo Wildt, Scultore, Milano.

*Classe 3ª*

R. Scuola di Ortisei, Val Gardena.
R. Scuola di Selva, Val Gardena.
Barberito & Taré, Roma.

*Classe 4ª*

Renato Brozzi, Roma.

*Classe 5ª*

Manifattura Fornaci S. Lorenzo - Chini & C., Firenze.
Chino Chini, Firenze.
Galileo Chini, Firenze.

*Classe 6ª*

Venini & C. (già Vetri Soffiati Muranesi Cappellin, Venini & C.), Murano.

*Classe 10ª*

Adolfo Wildt, scultore, Milano.

*Classe 11ª*

Arch. Gio. Ponti (Richard Ginori), Milano.
Soc. Ceramica Richard Ginori, Milano.

*Classe 12ª*

Venini & C., Murano.
Zecchin Vittorio.

*Classe 13ª*

Benigno Crespi, Milano.
Maria Gallenga, Firenze.
Carolina Maraini, Roma.
Nizzoli Marcello, Milano.

*Classe 15ª*

Bertieri & Vanzetti, Milano.

*Classe 16ª*

Ars Lenci di E. Scavini, Torino.

*Classe 20ª*

Comitato delle Industrie Artistiche della Sardegna.
Elena Scavini, Torino.
Ars Lenci di E. Scavini, Torino.

*Classe 21ª*

Raoul Chareun detto Sinopico, Como.
Marcello Nizzoli, Milano.
Carlo Piatti, Como.

*Classe 25ª*

Enrico Prampolini, Roma.

*Classe 26ª*

Maga di G. Magagnoli, Milano.



Digitized by Google

# DIPLOMA D'ONORE

*Classe 1ª*

Crosa Giuseppe, Genova.
Dodero Pietro, Genova.
Felci Alfredo, Roma.
Dott. Orlando Grosso, Genova.

*Classe 2ª*

Giuseppe Codda, Genova.
C. G. Nicoletti, Roma.
Edoardo Vecchioni, Firenze.
Angelo Zanelli, Roma.

*Classe 3ª*

Prof. Guido Balsamo Stella, Firenze.

*Classe 4ª*

Amleto Cataldi, Roma.

*Classe 5ª*

Figli di G. Cantagalli, Firenze.

*Classe 6ª*

Prof. Giovanni Tolleri, Firenze.

*Classe 8ª*

Prof. Guido Balsamo Stella, Firenze.
Mario Sotgia-Rovelli, Olgiate Comasco.

*Classe 10ª*

Romanelli Romano, Firenze.
Tofanari Sirio, Firenze.

*Classe 11ª*

Manifattura Fornaci S. Lorenzo Chini & C., Firenze.
Giuseppe Berand (Richard Ginori), Milano.
Faggi (Richard Ginori), Milano.
Scotti (Richard Ginori), Milano.
Tazzini (Richard Ginori), Milano.

*Classe 12ª*

Anna & Guido Balsamo Stella, Firenze.

*Classe 13ª*

Laboratorio Piemontese del Piccolo Punto, Torino.
Signora Golia Lia, Torino.
Mazzoni G., Genova.
Signora Herta Ottolenghi Wedekind, Genova.
Patronato Industrie Artistiche, Firenze.
Carlo Piatti, Como.
Carlo Faggi (Ravasi), Como.
Vittorio Mattoni (Ravasi), Como.
Tintoria Comense (Ravasi), Como.

*Classe 14ª*

Scavini Enrico (Ars Lenci), Torino.
Scavini Elena (Ars Lenci), Torino.
Vacchetti Sandro (Ars Lenci), Torino.

*Classe 15ª*

Bottega di Poesia, Milano.
G. Ricordi & C., Milano.

*Classe 16ª*

Enrico Scavini (Ars Lenci), Torino.
Elena Scavini (Ars Lenci), Torino.
Sandro Vacchetti (Ars Lenci), Torino.

*Classe 20ª*

Anfossi (Comitato Industrie Sarde), Sassari.
Clemente (Comitato Industrie Sarde), Sassari.
Tavolara (Comitato Industrie Sarde), Sassari.
Cito di Filamarino, Firenze.

*Classe 25ª*

Pogliaghi, Milano.

*Classe 26ª*

Depero Fortunato, Rovereto.
Nizzoli Marcello, Milano.

# MEDAGLIA D'ORO

*Classe 1ª*

Ars Lenci di E. Scavini, Torino.
Prof. Guido Balsamo Stella, Firenze.
Ing. Paolo Rossi (Brasini), Roma.

*Classe 2ª*

A. Falcone, Genova.
Luigi Insan, Val Gardena.
Ludovico Moroder, Val Gardena.
Albino Pecheider, Val Gardena.
Santi Luigi & Figlio, Roma.

*Classe 5ª*

Dodero Pietro, Genova.
Focaccia & Melandri, Faenza.
Valmore Gemignani (Chini), Firenze.

*Classe 6ª*

Pietro Chiesa, Milano.

*Classe 7ª*

Ars Lenci di E. Scavini, Torino.
G. Chessa (Ars Lenci), Torino.
Meroni & Fossati, Milano.
Vacchetti Sandro (Ars Lenci), Torino.

*Classe 8ª*

R. Scuola di Ortisei, Val Gardena.
R. Scuola di Selva, Val Gardena.

*Classe 10ª*

L'Arte del Metallo (già Cinelli & C.), Torino.
Prof. Brozzi Renato, Roma.
Galetti Guido, Genova.
Giuseppe Guidi, Milano.
Matteucci Luigi & Figlio, Faenza.
Restelli Mario, Milano.



Digitized by Google

*Classe 11ª*

Figli di G. Cantagalli, Firenze.
Focaccia & Melandri, Faenza.
Colmo Eugenio "Golia", Torino.
Sciolli (Richard Ginori), Milano.

*Classe 12ª*

Diego Barrovier, Murano.
Raffaele Ferro, Murano.
Ferro Toso (Balsamo Stella), Firenze.
Attilio Murato, Murano.
Martino Pavanello, Murano.

*Classe 13ª*

Aemilia Ars, Bologna.
Ars Lenci di E. Scavini, Torino.
Giacomo Balla, Roma.
Signora Berardi, Roma.
Comitato delle Industrie Artistiche della Sardegna.
Enrichetta Conte, Centallo.
Depero Fortunato, Rovereto.
A. Hofer, Bolzano.
Istituto delle Industrie Artistiche dell'Alto Adige.
Zappa (Ravasi), Como.
Vittorio Zecchin, Murano.
Anfossi (Comitato Industrie Sarde), Sassari.
Clemente Gavino (Comit. Industrie Sarde), Sassari.
Brunilde Sapori (Ottolenghi Wedekind), Genova.
Tavolara (Comitato Industrie Sarde), Sassari.

*Classe 14ª*

Depero Fortunato, Rovereto.
Gino Carlo Sensani, Firenze.

*Classe 15ª*

Alinari, Firenze.
A. Carbonati.
L'Eroica, Milano.
Modiano & C., Milano.
Mondadori, Milano.
Antonello Moroni, Firenze.
Paola Moroni, Firenze.
A. Zanichelli, Bologna.

*Classe 16ª*

Comitato delle Industrie Artistiche della Sardegna.
Soc. F.I.A.B.A., Torino.

*Classe 20ª*

Rosa Giolli Menni, Milano.

*Classe 21ª*

Maria Gallenga Monaci, Roma.
Herta Ottolenghi Wedekind, Genova.

*Classe 22ª*

Ars Lenci di E. Scavini, Torino.

*Classe 23ª*

Borsari & Figli, Parma.

*Classe 24ª*

Viterbo Dario, Firenze.

*Classe 25ª*

Biasi, Milano.
G. Ricordi & C., Milano.

*Classe 26ª*

Cambelotti (Chappuis).
Chappuis, Bologna.
Galileo Chini, Firenze.
De Karolis (Chappuis).
Dudovich (Chappuis), Milano.
Sepo (Maga), Milano.
A. Terzi.

## MEDAGLIA D'ARGENTO

*Classe 1ª*

Prof. Del Neri Edoardo, Roma.
Prampolini Enrico, Roma.
Toffoli A. (Ricordi), Parigi.
Prof. Tolleri Giovanni, Firenze.
Vacchetti Sandro, Torino.
Pietro Lombardi, Roma.
Mario Messina, Roma.
Angelo Spazzini, (Société Reg. Seine), Parigi.
S. Vacchetti (Ars Lenci), Torino.

*Classe 2ª*

Antonio Maraini (Gallenga), Firenze.
Novi Giuseppe, Genova.
Raffo Giuseppe, Genova.
Trucco Manlio, Genova.
Viterbo Dario, Firenze.
Francesco Messina, Genova.

*Classe 3ª*

Depero Fortunato, Rovereto.
Ignazio Gabloner, Valgardena.

*Classe 4ª*

Edoardo De Albertis, Genova.
Felci Alfredo, Roma.
Prof. Liberatori, Roma.
Ridi, Roma.
Prof. Tolleri Giovanni, Firenze.

*Classe 5ª*

Rodocanacchi Paolo, Genova.
Trucco Manlio, Genova.
Tito Chini (Chini & C.), Firenze.
Edoardo Gori (Chini & C.), Firenze.
Adolfo Gozzi (Chini & C.), Firenze.

*Classe 6ª*

Albano Macario & C., Torino.
Manifattura Fornaci S. Lorenzo (Chini & C.), Firenze.
Prof. F. A. Monti (Albano Macario), Torino.
Buzzi (Chiesa), Milano.



Digitized by Google

*Classe 7ª*

Bartoli Umberto (Gallenga), Firenze.
Manifattura Fornaci S. Lorenzo (Chini & C.), Firenze.
Giuseppe Gyra Arch. Ing., Gorizia.
Vittorio Zecchin, Murano.

*Classe 8ª*

Dodero Pietro, Genova.
Mammalella (Patronato Industrie Artistiche di Firenze), Napoli.
Santi Luigi & Figlio, Roma.

*Classe 10ª*

L. Arpesani, Milano.
Biagiotti (Balsamo Stella), Firenze.
Casanova Giulio, Torino.
Codevilla, Genova.
Granata, Roma.
Prof. Giovanni Tolleri, Firenze.
Vassallo Armando, Genova.
Dario Viterbo, Firenze.

*Classe 11ª*

Bucci Anselmo, Faenza.
La Fenice, Genova.
Mazzotti, Genova.
Molaroni & C., Pesaro.
Nonni Prof. F.sco, Faenza.
T. Bruno (Cantagalli), Firenze.
Giuseppe Dodero, Genova.
Gambetta, Genova.
Orlando Grosso, Genova.
Pazzini (Cantagalli), Firenze.
Prosperi (Cantagalli), Firenze.
Rodocanachi, Genova.
Salvadori (Cantagalli), Firenze.
Mario Soave, Genova.
A. Sora (Molaroni & C.), Pesaro.

*Classe 13ª*

Cito de Filomarino, Firenze.
Alois Ganer.
Gaudino Giuseppina (Patronato Industrie Artistiche di Firenze), Firenze.
Rosa Giolli Menni, Milano.
G. Mossmer (Balsamo Stella), Bolzano.
Enrico Prampolini, Roma.
F. Ulbrich, Bolzano.
A. Casser (Alto Adige).
Rosetta Depero (Comitato Sardo).
Maria Monconi (Comitato Sardo).
G. Mossmer (Alto Adige), Bolzano.
Ulbrich (Alto Adige), Bolzano.
Jula Wedekind (Herta Ottolenghi W.), Genova.

*Classe 14ª*

Spazzapan Giuseppe, Gorizia.

*Classe 16ª*

Ugo Pozzo, Torino.
Anfossi (Comitato Industrie Sarde), Sassari.
Clemente (Comitato Industrie Sarde), Sassari.
Tavolara (Comitato Industrie Sarde), Sassari.

*Classe 20ª*

Francesco Dal Pozzo, Milano.

*Classe 21ª*

Scuola di Ricamo della Calabria.
Rosa Giolli Menni, Milano.
Enzo Guarneri (Piatti), Como.
Carolina Maraini, Roma.
Diego Santambrogio, Milano.
Sergio Tofano, Roma.

*Classe 25ª*

Stroppa, Milano.

*Classe 26ª*

Prampolini Enrico, Roma.

## MEDAGLIA DI BRONZO

*Classe 1ª*

De Albertis Edoardo, Genova.
Cetoi Vito (Chini & C.), Firenze.
Amato Amati (Gallenga), Firenze.

*Classe 3ª*

Galletti Guido, Genova.
Giarusso Cesare, Genova.
Panchieri, Ortisei.
Vigilio Pecosta, Val Gardena.
Luigi Senoner, Val Gardena.

*Classe 7ª*

Figli di G. Cantagalli, Firenze.

*Classe 8ª*

Maria Marino, Roma.
Trucco Claudio, Genova.

*Classe 10ª*

Malnati Piero, Parigi.
Santagata, Genova.

*Classe 15ª*

Comitato Fiorentino per i Mutilati della Guerra (Cantagalli), Firenze.
Contessa Visconti di Modrone, Como.

*Classe 15ª*

A. F. Formiggini, Roma.

*Classe 16ª*

Fortunato Depero, Rovereto.

*Classe 22ª*

Rosa Giolli Menni, Milano.

*Classe 24ª*

Borelli & Vitelli, Parigi.

*Classe 25ª*

Grandi, Milano.



Digitized by Google

## MENZIONE

*Classe 1ª*

Prof. Giulio Bargellini, Roma.
Edoardo Vecchioni, Firenze.

*Classe 2ª*

Marchionni Raffaele, Firenze.

*Classe 8ª*

Bracco Ernesta, Firenze.

*Classe 10ª*

Lucarini Adolfo, Genova.
Micheletti Guido, Genova.

*Classe 15ª*

D. Battaglini, Alessandria.
D. Gozzi, Modena.
Polenta, Milano.

## FUORI CONCORSO

(Su domanda dell'Espositore)

*Classe 10ª* - Alessandro Mazzucotelli, Milano - Carlo Rizzarda, Milano.

*Classe 15ª* - Augusto Del Zoppo, Parigi, Milano.

Digitized by Google

Digitized by Google

SEN. TEOFILO ROSSI

# RELAZIONE GENERALE

Digitized by Google

Digitized by Google

## Le finalità della nostra partecipazione a Parigi.

L'Italia fu la sede della prima Esposizione Internazionale di Arti Decorative Moderne. Organizzata nella primavera del 1902 a Torino da un gruppo cospicuo di artisti capeggiato dal Conte di Sambuy e dal Bistolfi, affiancato dalla schiera di amministratori che presieduti da Tommaso Villa già avevano realizzato il trionfo morale e finanziario dell'Esposizione Generale del 1898, quella prima mostra internazionale di arte decorativa moderna aveva richiamato da una ventina di Stati, di qua e di là dell'Oceano, le manifestazioni più significative, gli sforzi più audaci, i segni più promettenti di un rinnovamento quale forse mai in arte si era visto in così breve epoca, inteso vuoi allo scopo di uscire da una estenuante anemia che minacciava le migliori tradizioni di progresso intellettuale in fatto d'arte, specie da parte dei paesi che ne andavano più ricchi, vuoi per l'idea di dare stile e carattere all'epoca moderna.

L'arte italiana, sebben scarsa, come lo è oggi ancora, di quei mezzi che sono assolutamente indispensabili per porsi a fianco, se non imporsi, a concorrenze in cui sovente non una concezione artistica, ma abile organizzazione commerciale procura momentanee ed apparenti superiorità — rivelò in quella circostanza spiritualità ed orientamenti, volontà ed ardimenti donde era ben lecito sperare frutti cospicui.

Attraverso ad evoluzioni ed elaborazioni, sotto la pressione delle sferzanti audacie dell'arte detta "futurista" e per l'influenza di infiltrazioni di arte straniera — rese sempre più facili dalle maggiori relazioni spirituali tra i popoli più colti — effetto talvolta di concezioni che in Italia erano dai più ritenute moderne perchè ignorate, per quanto vantassero onorevole vetustà nei centri d'origine, colla concomitante azione di questi diversi fattori e di altri di diverso ordine che non è



Digitized by Google

qui il caso di richiamare, quegli orientamenti e quei programmi che la mostra di Torino ebbe a rilevare in Italia, si trasformavano in indirizzi, in metodi, in realizzazioni veramente nuove, originali, interessanti o quanto meno di seria promessa, tali infine da attestare che l'Italia non aveva affatto smarrita la strada percorsa per secoli nel campo spirituale ed intellettuale dell'arte, anche quando essa richieda profonde trasformazioni di pensiero e di espressioni.

Ma dopo il 1902 erano mancate ai cultori nostri di arte moderna applicata occasioni di qualche rilievo che permettessero di rivelare veramente al mondo lo stato di progresso raggiunto dall'Italia. Mancava per essi quello stato di organizzazione, diffusa assai all'estero, predisposta in guisa da approfittare di qualsiasi favorevole circostanza per nuove valorizzazioni, e quindi per nuove spinte, quale troviamo sotto forme varie in tutti i paesi centrali dell'Europa, in Inghilterra, in Francia, in Polonia ed altrove. Stato di organizzazione in cui è implicito un concetto di organicità di ideazione e di produzione, il cui spirituale connubio oggi è di necessità non più discutibile se veramente si voglia raggiungere la piena valorizzazione dell'arte applicata nostrana.

Perchè se è concepibile che l'arte pura possa vivere in pienissima indipendenza nel paradiso della libera concezione, quando si parla di arte applicata, associata e quasi confusa con le arti industriali, si richiamano immediatamente alla mente insieme alle espressioni dello spirito così cospicui e vasti interessi materiali da far comprendere tosto come ad essa si impongano indirizzo ed azione assolutamente speciali ed opportunamente preordinati.

In Italia all'infuori del Comitato per la Biennale di Monza, e di qualche iniziativa di carattere locale, forse regionale, mai nazionale e difficilmente di categoria, mancava fino ad ieri un qualsiasi organismo atto a raggruppare intorno a sè aspirazioni, esigenze ed interessi, vita e spirito di quella produzione intellettuale che si riassume sotto il nome di arte applicata.

È la minore comprensione della gravità di questa mancanza di organizzazione tra i nostri cultori di arte applicata — sopratutto tra quelli di arte moderna, assediati da una audace concorrenza priva talora di ogni correttezza di coscienza e d'opera, ma fattiva — eppur così tenaci e mirabili nella loro volontà di riuscire, è l'ignoranza di questa lacuna che ha potuto creare iniziative, manifestazioni e progetti



Digitized by Google

cui si affidarono tante speranze e che trovarono tante dolorose delusioni.

Ricordo che un progetto di valorizzazione dell'arte nostrana quale si sarebbe rivelata all'Esposizione Internazionale di Parigi sorse nell'ambiente italiano di Parigi stessa; raccogliere in locali adatti i migliori prodotti che si sarebbero presentati dai singoli artisti, curarne la conoscenza e la diffusione nell'ambiente cosmopolita parigino per raggiungere così più facilmente i rispettivi centri di consumo.

Noi, chiamati a concorrere nello studio del progetto, esponemmo esplicitamente i nostri timori al riguardo.

Il progetto rappresentava per noi l'apice di una piramide cui nessuno ancora aveva pensato a dare base proporzionata ed organica.

Così, volendo che l'Italia a malgrado di tante difficoltà insite nello stato di fatto accennato, partecipasse alla severa gara parigina, Benito Mussolini rivelò un segno nuovo del suo intuito meraviglioso ed aggiunse una pietra alla ricostruzione faticosa dei valori morali e intellettuali d'Italia. Far conoscere nel più vasto centro internazionale di consumo la produzione italiana in fatto d'arte applicata moderna, dar modo di giusto apprezzamento all'opera sovente isolata, sovente troppo modestamente inquadrata in ambiente idoneo, compiuta dai mille nostri artisti pur privi di mezzi, di assistenza e di concorso per rivelare al mondo che acquista e che consuma la bellezza della loro concezione e la purezza della interpretazione, mettere infine coraggiosamente queste nostre produzioni in confronto con quelle concorrenti, stabilirne il paragone con quella fede, con quella sicurezza nelle nostre possibilità e nei nostri destini che è l'impronta più simpatica e più mirabile dell'opera politica del Duce del Fascismo e far comprendere agli artisti stessi quali siano oggi le esigenze più che tecniche, di organizzazione commerciale che premono e che si debbono soddisfare se vogliamo partecipare alla battaglia e vincere.

Questo il Duce volle quando decise che l'Italia partecipasse degnamente all'ardua gara parigina.

Ad Esposizione chiusa, al termine dell'intervento ufficiale italiano all'Esposizione di Parigi con i mezzi, con l'opera e con i risultati che intendo qui illustrare, Giuseppe Brunati, una delle anime più ardentemente e più fattivamente operanti nell'orbita spirituale del Duce amatissimo, e che mi fu valoroso collaboratore quale membro italiano della



Digitized by Google

Giuria internazionale della mostra parigina, forse da quella stessa rassegna mondiale fatto più convinto dell'urgenza di colmare la lacuna di cui ho parlato, lanciava l'appello per l'organizzazione dell'artigianato artistico. Giuseppe Brunati oggi è alla testa dell'azione per stringere in una intesa operante e benefica i modesti artisti del metallo, del legno, del cuoio, della pietra, del tessuto e di quanti altri prodotti siano suscettibili di ricevere impronta e grazia da mente d'artista e l'Italia che già numerose, cospicue e solidamente organizzate conta le Case industriali di produzioni artistiche largamente apprezzate e negoziate all'estero, vedrà tra breve meglio valorizzata nel giusto merito, meglio compresa dagli stessi italiani, meglio offerta e più ambita e disputata all'estero anche la infinita magnifica produzione del modesto artiere italiano, apportatore così di un contributo inestimabile allo sforzo comune di una più forte esportazione di idee e di lavoro italiani.

Con questa breve premessa resa necessaria per ricordare la situazione di fatto in cui si dovette iniziare, condurre e concludere l'opera di organizzazione dell'intervento italiano alla gara internazionale del 1925 a Parigi, mi propongo nelle pagine che seguono di dar conto sommario dei criteri di massima assunti, del modo e dei mezzi prescelti per assolvere all'alto mandato commessomi da Sua Eccellenza il Ministro degli Affari Esteri, Benito Mussolini e sanzionato dal Sovrano con R. D. 6 Dicembre 1923, e delle risultanze conseguite, quale contributo di opera e di fede alle finalità che il Duce intravvide nella partecipazione ufficiale dell'Italia a Parigi.

Margherita Sarfatti, la cui fattività di spirito, di intelletto e di cultura fu così altamente apprezzata e preziosa qui ed a Parigi in questa contingenza, ha consentito per squisito sentimento di cortesia, di discorrere di ciò che l'Italia portò a Parigi.

Infine, sotto l'ispirazione e la guida dell'amico Ugo Ojetti, l'architetto Ponti, il prof. Lorenzetti con la collaborazione del Dr. Mauri, Vittorio Ferrari ed il prof. Vico Fiaschi, trassero da Parigi per incarico del Commissario e qui espongono, impressioni, rilievi, dànno suggerimenti e moniti ai nostri artisti della ceramica, del vetro, della seta e del marmo, e Renato Papini parla ai dirigenti delle nostre scuole di arte applicata, sui problemi che Parigi ha imposto di affrontare e risolvere per le maggiori fortune di questi nostri Istituti.



Digitized by Google

## Carattere e limiti dell'Esposizione di Parigi.

La mostra indetta dalla Francia era disciplinata da un Regolamento generale la cui severità, forse eccessiva per una Esposizione d'arte applicata, si rilevò sconcertante per una folla di artisti nostri ancora ligi ad un tradizionalismo che raramente e timidamente si era staccato dalle sue basi secolari.

L'Art. 4 del Regolamento francese recitava infatti: *"Sont admises à l'Exposition les oeuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle, exécutées et présentées par les artistes, artisans et industriels, créateurs de modèles et éditeurs et rentrant dans les arts décoratifs et industriels modernes. En sont rigureusement exclues les copies, imitations et contrefaçons des stiles anciens".*

Di più, per effetto di un'altra norma regolamentare veniva tassativamente esclusa la classifica del "fuori concorso", tradizionale in tutte le Esposizioni Internazionali ufficiali in base a determinate classifiche ottenute in precedenti esposizioni, lasciando peraltro adito ad una interpretazione che all'insediamento delle Giurie i Commissari esteri adottarono verso i loro espositori, ma essa pure avversata poi ed annullata dal Commissariato Generale francese che escluse anche i "fuori concorso" su domanda dell'espositore, cioè la rinunzia volontaria dell'espositore alla classifica della Giuria ed alle ricompense.

Vedremo più oltre come in pratica la seconda e più specialmente la prima disposizione abbiano avuto dallo stesso Commissariato francese e da molti degli Stati esteri partecipanti, assai indulgente applicazione e, meglio, clamorose offese, ma frattanto, poichè agli schiarimenti sulle norme regolamentari richiesti al Commissariato francese fin dall'inizio della nostra opera di organizzazione, ci era stata confermata in modo reciso la ferma volontà di non transigere, fu per noi necessità



Digitized by Google

imprescindibile di ispirarci ai ricordati concetti fondamentali dettati dal Commissariato francese.

Di più: scorrendo le pagine della relazione presentata il 19 marzo 1923 al Parlamento francese dal Ministro del Commercio Lucien Dior per ottenere le necessarie sanzioni del Governo, le idee informative dei promotori dell'Esposizione prendono luce chiarissima.

L'Esposizione progettata fin dal 1912, per essere attuata nel 1916 rispondeva al desiderio, disse il Ministro di Francia, *"d'assurer un nouvel essor à nos arts industriels et décoratifs au moment où la production étrangère de plus en plus active menaçait notre ancienne suprématie"*.

Riportato il progetto al 1925, il Ministro insiste per far comprendere agli oppositori, timorosi degli oneri finanziari conseguenti, che l'Esposizione progettata non è come si è creduto da taluno *"une sorte d'Exposition de Beaux Arts ou même une Exposition exclusivement limitée à nos industries de luxe susceptible d'intéresser seulement une élite et de provoquer la seule participation d'une catégorie très restreinte de l'industrie française"*. Rilevata l'ampiezza delle categorie di produzione ammesse in programma comprendenti la quasi totalità dell'industria francese, il Ministro pone in spiccato risalto l'influenza considerevole che l'Esposizione può esercitare nel campo dell'economia francese e *"l'appoint qu'elle est susceptible d'apporter à notre commerce d'exportation"*.

L'Esposizione doveva quindi ispirarsi quasi più a finalità di concorrenza commerciale che a competizione di concezione spirituale ed artistica, particolare questo destinato ad accrescere le difficoltà del nostro intervento per le premesse contingenze di scarsa o nulla organizzazione tecnica e commerciale in cui versano i più dei nostri artefici di cose artistiche.

A malgrado di tali circostanze all'appello rivoltomi da S. E. Benito Mussolini perchè assumessi l'organizzazione della Sezione Italiana all'Esposizione di Parigi in qualità di Commissario Generale, rispondevo con la disciplina che il Duce ha chiesto ad ogni italiano. Non mi restava che agire.

Il Decreto di mia nomina a Commissario Generale per l'Italia prevedeva la collaborazione artistica di Commissari tecnici tosto scelti nelle persone di Arduino Colasanti, Direttore Generale delle Belle Arti e Antichità, del Conte Annibale Galateri di Genola e Suniglia scultore, e di Ardengo Soffici artista.



Digitized by Google

Contemporaneamente affidavo l'organizzazione e la direzione generale amministrativa a persona di riconosciuta speciale competenza in materia, ed a me legato da costante, affettuosa ed apprezzatissima cooperazione di cui mi avvalgo ormai da oltre un ventennio, il dott. Guido Colla, Segretario della Camera di Commercio e Industria di Torino, nominandolo Segretario Generale del Commissariato. A capo di Gabinetto del Commissario chiamavo il rag. Pietro Donvito Prefetto a riposo, mio Segretario particolare, collaboratore devoto dalla mia assunzione al Ministero per l'Industria e Commercio in poi.

Digitized by Google

## Il Padiglione ufficiale.

Atto primo e delicatissimo del mandato assunto: la scelta dell'architetto per il progetto di Padiglione d'onore dell'Italia, che avevo deciso di erigere a Parigi, secondo la tradizione di tutte le maggiori Esposizioni ufficiali internazionali ed in conformità non solo di quanto mi constava che parecchi Stati esteri avrebbero fatto a Parigi, ma altresì del desiderio manifestatomi dal Commissario Generale francese, Senatore Fernand David.

Stringeva il tempo e dovendosi quindi per ragioni facili ad intuirsi, soprassedere ad un concorso, accolsi il suggerimento venutomi dagli ambienti governativi scegliendo l'architetto nella persona del grand'uff. arch. Armando Brasini, la cui fama di poderoso interprete delle più fastose tradizioni nostre, modernamente intese, era di per sè garanzia inoppugnabile di successo e di vittoria.

Commissari tecnici e architetto, coll'assistenza del Segretario generale, prendevano tosto un primo contatto con Parigi per scegliere l'area.

Richiesero duemila metri e ne ebbero offerti quattrocento. Non valsero riserve formali e proteste di materiale insufficienza in confronto di ciò che l'Italia intendeva presentare a Parigi. Il Comitato francese aveva stabilito in forma assoluta ed inderogabile di assegnare ai maggiori Stati esteri disposti a costruire un Padiglione d'onore sul Cours de la Reine in riva alla Senna, l'area di 400 mq. per ciascuno, salva la concessione di altre aree nella Galleria riservata alle Sezioni estere da costruirsi sull'Esplanade des Invalides, intenzionalmente destinata ad ambienti completi, ed altra area nell'edificio del Grand Palais, pure incluso nell'ambito dell'Esposizione.



Digitized by Google

Vano quindi sperare in una eccezione per l'Italia. Con così angusto spazio Commissario, tecnici ed architetto dovettero radicalmente mutare il loro programma fondamentale, che era quello di portare a Parigi una mostra unica, organicamente ordinata in un edificio quale il Brasini già stava elaborando, per disporre le singole mostre e gli oggetti in un unico Padiglione con quella signorilità che emana anche soltanto da armonia di linea, di colore e di disposizione.

Con nostro vivo rammarico (così profondamente sentito da prospettarci anche il caso di rinunziare al mandato, se non ci avesse trattenuto il desiderio di evitare imbarazzo anche lieve al Duce), ci si rassegnò ad accettare per il Padiglione i 400 mq. offerti, chiedendo ed ottenendo il primo spazio a destra dei quattro fronteggianti l'ingresso principale dell'Esposizione posto su un grande spiazzo creato all'imbocco del Ponte Alessandro III che immette all'Esplanade des Invalides appunto riservato dal Comitato a quattro grandi potenze alleate in guerra con la Francia. Più tardi, quando gli Stati Uniti, impressionati delle severità della gara, rinunziarono allo spazio scelto al punto diagonale opposto al nostro, ci vennero suggerimenti e pressioni dagli ambienti italiani a Parigi di abbandonare l'area scelta per quest'ultima. Non mi lasciai indurre alla permuta ed i risultati mi diedero ampia ragione.

Chi superando la grandiosa cancellata d'entrata all'Esposizione sull'Avenue Alessandro III si trovava idealmente sbarrato il passo dall'imponenza fastosa del Padiglione italiano di pochi metri preceduto — quasi staffetta d'onore — dalla gigantesca antenna fascista sormontata dal tricolore, ha facilmente e con spontaneo compiacimento riconosciuto che il Padiglione italiano occupava a Parigi il posto d'onore.

Altre due aree ottenemmo: l'una nella Galleria delle Sezioni estere agli Invalidi e l'altra nel Grand Palais, insistendo ed ottenendo che quanto meno quella Galleria che era in progetto relegata all'estremità sinistra al fondo della Spianata, fosse invece collocata all'imbocco e sul lato destro.

Si otteneva così che il visitatore lasciando il Corso dei Padiglioni d'onore degli Stati esteri, superato il Ponte Alessandro III, fosse indotto a continuare immediatamente la visita delle singole manifestazioni nella Galleria degli ambienti in guisa da attenuare il danno evi-



Digitized by Google

dente di una suddivisione delle singole mostre estere, chè la suddivisione in tali casi indubbiamente sminuisce di molto il risultato per la perdita degli effetti d'insieme assai più facili a conseguirsi con mostre raccolte in un unico ambiente.

Pur troppo, alla stregua dei fatti, dovemmo convincerci che il Comitato francese non aveva allora espresso con la necessaria chiarezza i suoi intendimenti, poichè concedendo il trasporto della sede della Galleria come noi chiedemmo, passò sotto silenzio un particolare notevolissimo — forse impostogli da circostanze sopravvenute più tardi — quella cioè che dinanzi e di fianco alla Galleria delle Sezioni estere le aree dei passaggi del pubblico sboccante dal Ponte sarebbero state occupate non da giardini ma da chioschi talvolta anche colossali, taluno cospicuo per fattura, altro degradato al baraccone da fiera campionaria, baracconi e chioschi che celavano alla folla la vista della Galleria delle Sezioni estere. Innumerevoli furono gli italiani, limitandoci ad essi, che percorsa tutta la spianata non si accorsero così della Galleria delle Sezioni estere, anche perchè forse meno felicemente orientata nei suoi accessi. Ciò impose a noi come agli altri Stati che si trovarono nelle nostre condizioni, segnatamente Inghilterra e Belgio, di cercare in pratica una attenuazione al danno così arrecato ad una cospicua parte dei rispettivi espositori, richiamando con vistosi cartelli posti nel Padiglione e nel Grand Palais l'attenzione del visitatore sulla mostra nella Galleria dell'Esplanade.

Per gli oggetti non costituenti vere mostre d'ambiente ci venne accordata l'area al Grand Palais. Area questa discretamente utilizzabile, ma priva totalmente di luce naturale per una parte importante, rischiarata insufficientemente nella parte centrale da luce spiovente da lucernario altissimo, priva di qualsiasi risorsa estetica o costruttiva quale era lecito pensare esistesse in un grandioso edificio quasi permanentemente adibito ad Esposizioni. Invece la sistemazione appena decorosa dell'area assegnataci, senza sfarzo nè lusso, che avrebbero anche oppresso e sminuito il valore delle singole mostre che vi si allogarono, e la sua manutenzione per servizi di guardia e illuminazione fu costosissima appunto in dipendenza delle specifiche condizioni di ambiente.

Scelte le aree, accertato l'indirizzo che il Commissario generale francese intendeva imprimere all'Esposizione, accertati i limiti imposti



Digitized by Google

per l'alberatura adiacente allo spazio assegnatoci pel Padiglione, che la città di Parigi intendeva rispettata integralmente, l'architetto Brasini predisponeva tre originali progetti.

I Commissari tecnici in questa come in ogni altra circostanza furono fermamente consenzienti con me e vorrei dire con il Paese, che nelle classi degli artisti e dei produttori di cose d'arte ci seguì dall'inizio dell'impresa con vivo interesse, nel criterio che l'assoluta novità voluta dal Regolamento e dai dirigenti francesi non dovesse costituire il tradizionale salto nel buio, ma si potesse felicemente esprimere nella concezione moderna delle forme che hanno dato vita e spirito al nostro secolare ed insuperato dominio in fatto d'arte.

Così chiamati a manifestare il loro pensiero sui tre progetti Brasini non esitarono ad affermarsi su quello che espresso in linee nuove, parve idoneo a richiamare alla folla la signorilità e il vigore insieme del genio artistico della nostra gente.

Superata questa prima fase delicata dell'opera che frattanto ci aveva portato a metà del 1924, ed ottenuto il prescritto consenso di massima dall'Ufficio Tecnico del Commissariato francese, il Brasini predisponeva i necessari progetti tecnici dell'edificio essendo ormai urgentissimo — conoscendo le condizioni climatiche dell'autunno e dell'inverno parigino — di provvedere alla costruzione dell'ossatura.

Difficoltà e lungaggini imprevedute, numerose ed ingombranti per mancanza — almeno per gli Stati esteri partecipanti — di una planimetria precisa della zona adibita ai Padiglioni, solo superate con frequenti viaggi dell'architetto, dei Commissari e del Segretario generale a Parigi e vive insistenze presso il Commissario e presso i rispettivi Uffici, tanto tempo assorbirono che in luglio appena si potevano raccogliere tutti gli elementi indispensabili per compilare un progetto completo non solo per la costruzione dell'ossatura, ma anche per la successiva decorazione. Ben valutate le varie forme in uso per affidare ad impresa l'esecuzione dei lavori, valendomi per questa fase non semplice dell'opera mia, del concorso affettuoso e preziosissimo dell'amico Conte Salvadori di Wiesenhoff, Commissario generale per l'Italia dell'Esposizione del 1900 a Parigi, decisi di dare ad appalto la costruzione dell'edificio nudo e di commettere ad artisti od artigiani singoli le varie parti della decorazione esterna ed interna, il tutto entro limiti di spesa preventivata.



Digitized by Google

Su queste basi indissi una licitazione tra numerose Ditte che si erano offerte di assumere l'impresa di detti lavori o mi erano note come idonee per tecnica, mezzi e rapidità di esecuzione, poichè dai calcoli fatti si era dovuto fissare come termine al lavoro di ossatura la fine di dicembre, e prima del mezzo settembre non sarebbe stato possibile dar inizio ai primi lavori.

Col concorso dell'architetto e dei Commissari tecnici l'esame delle offerte portò a dare la preferenza alla *Société Régionale d'Entreprises de la Seine* con sede a Parigi. Il nome e il domicilio francesi davano apparenza straniera alla concorrente, ma informazioni assunte e documenti legali ci convinsero esser l'impresa costituita essenzialmente da persone e con capitali italiani; la sede a Parigi e l'inclusione nel Consiglio di Amministrazione di personalità francesi imposte dal fatto di aver la Società assunto importantissime opere edili nelle regioni invase della Francia; i principali dirigenti italiani, offerenti le più ampie e desiderabili garanzie morali e materiali.

D'altra parte molti e cospicui i vantaggi derivanti dall'esser l'impresa assuntrice residente ed attrezzata a Parigi, dall'esser anche attrezzata per un genere di lavoro quasi identico a quello in appalto, dai già avviati rapporti di conoscenza ed affari con le autorità governative ed i servizi tecnici municipali per le molte interferenze inevitabili in costruzione su pubblica strada. Questi elementi di grande valore in rapporto alla esiguità del tempo disponibile, ed il miglior prezzo fatto in confronto agli altri concorrenti, ci decise ad affidare il lavoro a questa Società che corrispose bene alla fiducia commessale, dimostrando il possesso di preparazione tecnica, competenza, organizzazione così egregiamente fuse nei dirigenti e nei collaboratori da permettere il pronostico del più florido avvenire a questa impresa di italiani in terra francese. Prese le garanzie reali e tecniche abituali in casi simili attraverso un capitolato d'oneri compilato dall'architetto progettista quale direttore dei lavori di costruzione del Padiglione, egli ne assumeva da questo momento tutto il controllo tecnico ed amministrativo, per quest'ultimo assistito dal mio Segretario generale dottor G. Colla e per il primo valendosi di collaboratori nelle persone dell'ing. Paolo Rossi, che inviò a Parigi quale suo rappresentante diretto durante i lavori, e degli ingg. Messina e Lombardi, mentre l'impresa appaltatrice affidava la direzione tecnica dei lavori all'ing. Angelo Spazzini.



Digitized by Google

Con tale organizzazione l'architetto procedeva pure all'assunzione dei vari contratti con artisti e provveditori per la decorazione interna ed esterna del Padiglione. Si addivenne così alla definizione di quasi una ventina di contratti, oltre quello dell'impresa per il Padiglione. Degli Stati partecipanti all'Esposizione di Parigi l'Italia fu tra i primissimi ad aver pronto il proprio Padiglione; ragioni varie in gran parte estranee all'opera nostra ne protrassero l'apertura ufficiale al 27 di maggio. Così in appena otto mesi si era fatta sorgere questa opera imponente per la ricchezza e la varietà della materia, per il vigore della concezione e la signorilità delle sue linee, imponente ancora per il poderoso lavoro che essa aveva richiesto poichè tutte le parti dalle tegole dorate ai blocchi di pietra, dalle colonne ai marmi policromi, ai vetri colorati, alle stoffe, ai mobili, tutto era stato creato in Italia, sotto la vigile, costante cura del Brasini loro ideatore e dei suoi collaboratori, trasportato a Parigi e qui collocato in opera sovente incontrando difficoltà, resistenze, interferenze che richiesero soluzioni rapide ed ardite.

Di questa rapidità e perfezione dell'opera da noi creata a Parigi ben si resero conto e ne apprezzarono il valore quanti ebbero occasione di seguirne lo svolgimento. Ricordo tra i primissimi S. E. il Ministro delle Finanze De Stefani, che visitò il cantiere dei lavori nel gennaio 1925, vivamente compiacendosi dei propositi nostri, di S. E. il Barone Romano Avezzana, nostro Ambasciatore a Parigi, di molte personalità della colonia italiana di Parigi. Così mi sovviene il cordiale entusiasmo suscitato nella folla dei giornalisti italiani e francesi invitati al "vernissage" della Sezione italiana la vigilia dell'inaugurazione ufficiale, ed espresso in discorsi di caloroso consenso pronunziati alla colazione da me offerta al "Crillon" ed in articoli di vivo compiacimento, sovente di schietto entusiasmo per lo sforzo compiuto dall'Italia per rispondere all'appello di Parigi, e per lo sfarzo e la dignitosa imponenza del Padiglione italiano.

Il 27 maggio il Padiglione e le aree annesse dell'Esplanade e del Grand Palais venivano ufficialmente inaugurati alla presenza del Presidente della Repubblica francese, di alcuni membri del Governo e del Consiglio Municipale, del Commissario Generale francese, delle personalità di ogni ramo della vita ufficiale, politica, economica ed intellettuale di Parigi, e per la parte italiana, dal R. Ambasciatore



Digitized by Google

d'Italia a Parigi e dai Consiglieri d'Ambasciata, da una larga rappresentanza del Fascio di Parigi con le gerarchie allora in carica, dal Presidente e da Consiglieri della Camera di Commercio Italiana, della Società di Beneficenza e delle altre numerose Società Italiane di Parigi. Sopratutto vibrante di amore e di commozione l'intervento della Colonia italiana dalle personalità più cospicue al più umile artigiano che se sprovvisto di carta d'entrata si era accontentato di assistere alla cerimonia inaugurale anche lontano, attendendo con quella pazienza tenace che conosciamo al nostro popolano, dietro i cordoni della polizia od ancora più lontano dietro la cancellata d'ingresso, donde il Padiglione italiano lasciava distinguere qualche linea della sua maestosa architettura.

In quel primo giorno di vita del Padiglione dell'Italia la Colonia italiana di Parigi intuì che si era fatto qualcosa di veramente importante per la sua valorizzazione attraverso la valorizzazione della Patria. Intuì e comprese meglio, in seguito, anche forse per l'ammirazione suscitata nel ceto francese e negli ambienti internazionali e ripetutamente espressa specie su giornali e riviste tra le maggiori di tutto il mondo, come il Grande Promotore della Rinascita spirituale e concreta dell'Italia, volendo l'Italia a Parigi avesse calcolato con acuta precisione il pregio di una dimostrazione dignitosa e concreta delle nostre capacità in fatto di lavoro ed arte industriale; riconobbe volentieri con l'ardore di sentimento che dalla Patria è portato su chi ne esalta il prestigio guidandone i destini, il merito altissimo di Benito Mussolini nell'aver decretato questa partecipazione, anche con sacrificio del bilancio allora in faticoso inizio di assestamento, per una finalità che il Padiglione costrutto con audace genialità dal Brasini, verace interprete dell'anima della razza, sintetizzava nella sua forma esteriore, ma il cui contenuto spirituale avrebbe avuto riflessi preziosi.

L'affluenza al Padiglione italiano del pubblico fu tosto così impressionante da costringermi a porre nell'interno dei passaggi obbligati in guisa da evitare guasti irreparabili od usure troppo repentine a pareti, mobili o stoffe e pavimenti, tanto più quando l'interno di ogni ambiente veniva ad arricchirsi dei possenti capolavori di Adolfo Wildt, degli splendidi arazzi di Vittorio Zecchin, di vasi finissimi delle Vetrerie Muranesi di Venini e dello Stuart, di vetrerie decorate di Tolleri, di magnifiche ceramiche di Richard-Ginori, di tappeti artistici



Digitized by Google

di Herta Ottolenghi Wedekind, di ricami ammirati della Scuola di Carolina Maraini.

Però il segno più caro della soddisfazione della Colonia per questo lembo di Patria portato in Francia fu per me il progetto sorto in seno ad un gruppo di personalità fasciste della Colonia, esaminato lungamente in private riunioni, ed appena conosciuto, fortemente caldeggiato dai più schietti esaltatori della Patria, per la conservazione ad Esposizione chiusa del Padiglione Italiano o in luogo o in altra area per destinarlo a Casa dell'Italiano, con finalità molteplici d'interesse della Colonia. Il progetto incontrò così largo consenso da essere con molto calore appoggiato presso le autorità francesi da distinte autorevolissime personalità italiane a Parigi, e da trovar piena rispondenza, con spirituale identità di vedute in analoga proposta avanzata da importanti quotidiani francesi ed in seno all'Union de la Presse Latine. Il Governo francese e la Municipalità di Parigi con dichiarazioni ufficiose ma assai esplicite si palesarono felicissimi della realizzazione del progetto promettendo assistenza e concorso morale, ma in pratica la possibilità di trovare in Parigi un'area adatta, area di proprietà comunale o demaniale perchè ne fosse possibile la concessione graziosa indispensabile ai promotori in relazione ai mezzi disponibili, fece fallire il disegno.

Il Padiglione Italiano mi venne richiesto per finalità di carattere o internazionale o non ben determinate e lo rifiutai. Tengo a dichiarare formalmente qui che esso mai venne da me o in nome mio offerto a chicchessia, come qualche cronista di giornale francese pubblicò un giorno, con relativa ripetizione in giornale italiano.

A demolizione compiuta d'accordo col Governo offrii il materiale di ricupero pietre, colonne, statue, vetrate, mobili, stoffe, ecc., a S. E. il Governatore di Roma perchè avesse ad utilizzarlo in eventuali costruzioni in Roma e l'offerta incontrò pieno gradimento.

Sono lieto che almeno in taluno dei suoi elementi più tipici il singolare monumento in cui il genio di Brasini tradusse l'indirizzo estetico italiano dell'ora che volge, abbia a trovar stabile destinazione in Roma, sede secolare del patrimonio intellettuale d'Italia.



Digitized by Google

## Gli espositori.

La raccolta degli espositori condizionata alle restrizioni di principio sovraccennate e tradotte nel regolamento della Sezione italiana, doveva necessariamente procedere con particolare cautela e profondo senso di responsabilità soprattutto dal punto di vista tecnico. Perchè, se da una parte poteva essere desiderio vivissimi del Governo, mio e dei miei collaboratori tecnici di portare a Parigi insieme al magnifico Padiglione d'onore una raccolta cospicua e selezionata quanto possibile di ambienti ed oggetti singoli che ordinati con gusto e sobrietà rivelassero al mondo la posizione dell'Italia in fatto d'arte moderna applicata, non potevamo prescindere dal pericolo, così facile nella prodigiosa, produzione locale o folklorista di ogni regione d'Italia, di cadere su produzioni artistiche non rispondenti al programma preciso dell'Esposizione. Debbo dichiarare qui che il nostro scrupolo, la rigida osservanza da parte nostra del principio informatore, interpretato così restrittivamente non da noi, ma dalle istruzioni del Commissariato francese, per cui si dovesse respingere tutto ciò che anche ottimo e raro di fattura e pregevole nella sostanza non fosse provvisto di quella originalità di linea o di novità di concezione artistica che il principio sanzionava, al paragone di una quantità di mostre accolte e premiate a Parigi, si rivelarono poi eccessivi. L'Italia in realtà prese la legge troppo sul serio dal punto di vista tecnico.

Ritenemmo infatti i Commissari tecnici ed io realmente esclusa tutta quella produzione che attinge spirito e materialità di linea da passate epoche, anche se essa riflettesse tradizioni quasi ignorate fuori degli angusti limiti regionali.

In linea di principio si decideva di ammettere o il nuovo assoluto o interpretazioni decisamente moderne.



Digitized by Google

Quando l'Esposizione di Parigi nel fervore degli ultimi preparativi si rivelò nei suoi particolari e meglio questi si poterono constatare al passaggio delle Giurie, allora, come dissi, si dovette riconoscere che l'Italia era tra i pochissimi Stati che avessero applicato il Regolamento francese con disciplinata severità.

Così molti dei nostri connazionali venuti a Parigi, non trovando nella Sezione italiana merletti veneziani, terre di Signa, o maioliche faentine, vedendo cioè scarsamente rappresentati vetri, ceramiche, mobili, damaschi, che sono orgoglio della nostra produzione artistica, espressero sorpresa od elevarono lagno, giustamente osservando la larghezza di criterio riscontrata in altre Sezioni. Ma chi poteva prevedere che con tanto capestro di Regolamento si sarebbero ammessi oggetti del più ordinario abbigliamento come colli e polsini, nastri e piume, scarpe e uose, articoli casalinghi, gioielli della più banale lavorazione, mobili, stoffe e piatti senza pretese, produzioni esotiche dell'ovest e dell'est sì, ma arcinote in Europa, il tutto bravamente interpolato con produzioni indubbiamente rispettose del tema dell'Esposizione a prescindere dal loro valore artistico?

Non so se è al Regolamento francese che se ne debba far la maggior colpa, poichè esso lasciava in fatto la responsabilità dell'accettazione ai singoli Commissari esteri, alcuni dei quali hanno creduto di chiudere gli occhi e di dare una interpretazione assai bonaria al famoso articolo: si è anzi constatato come lo stesso Commissariato francese abbia usato inesplicabili larghezze verso produttori francesi, forse premuto all'ultimo momento da quelle influenze che non risparmiano nemmeno gli organizzatori di una mostra artistica, o fors'anche cedendo al gioco di circostanze estranee all'ordine artistico, ma alquanto più vicine a convenienze politiche. Comunque, segnalando il fatto intendo più che spiegare un contrasto rilevato nella Sezione italiana in confronto al resto dell'Esposizione, porre in chiara luce la necessità che i promotori di manifestazioni del genere con carattere internazionale si rendano conto delle difficoltà e delle responsabilità che la loro incoerenza ai principi da essi dettati può creare negli organizzatori, o almeno siano meno rigidi nella lettera dei Regolamenti che impongono.

Ligi come ho detto al principio ricordato, di fronte all'esplicita conferma avuta dal Commissario francese fin dal dicembre 1923 sull'assoluta originalità di stile voluta nell'Esposizione di Parigi, il



Digitized by Google

Commissariato Italiano decise di rinunziare al solito appello generico lanciato alla massa dei produttori, artisti ed artigiani, ma di procedere alla raccolta degli espositori con invito personale ad artisti ed industriali scelti con severa selezione, sempre peraltro subordinando l'accettazione della domanda all'approvazione da parte dei Commissari tecnici di un abbozzo, progetto o disegno di quanto l'espositore si proponesse di inviare. Sopratutto si condizionava la definitiva accettazione degli oggetti all'esame dei Commissari medesimi costituiti in Commissione di accettazione. Circostanze diverse non permisero piena esplicazione all'intendimento espresso dai Commissari tecnici di procedere ad una visita preventiva degli oggetti in preparazione presso i singoli espositori accettati provvisoriamente. Essa venne solo in parte compiuta specialmente per opera del Conte Galateri di Genola per impedimenti sorti nel giro di tempo a ciò propizio ai Commissari Colasanti e Soffici.

Naturalmente detta visita collegiale di tutti i Commissari venne completata a Parigi all'arrivo degli oggetti destinati alla mostra, visita alla quale si sottrassero soltanto talune mostre di ordine secondario accolte dopo l'apertura ufficiale, quasi esclusivamente di italiani residenti a Parigi. Si trattava di modeste manifestazioni cui il Commissario ritenne di dar posto in qualche spazio rimasto libero nelle due aree da noi occupate, per improvvisa defezione di qualche espositore o per sopravvenuti rifiuti della produzione inviata, più facendosi carico di ragioni e di circostanze di opportunità che della non assoluta e perfetta loro rispondenza ai criteri adottati per gli espositori assoggettati al descritto controllo, anche fatto ormai edotto della denunciata larghezza adottata dalla Francia e da altri Stati.

Debbo aggiungere una parola a questo proposito sul banco di vendita dei tabacchi italiani collocato in un angolo di corsia del Grand Palais. Si scambiò questo spaccio per un'esposizione voluta dal Commissariato. Errore grossolano per il più elementare buon senso, ma i più che pur non caddero nell'equivoco, deprecarono l'inopportunità della concessione.

Mi preme precisare che la vendita dei tabacchi italiani entro la Sezione italiana fu voluta dall'allora Ministro delle Finanze De Stefani che, anzi aveva espresso il desiderio di collocarla entro il Padiglione. Di questo suo intendimento si fece forte l'agente del Mono-



Digitized by Google

polio, che aveva ottenuta la concessione a Parigi, per reclamare un posto nel Padiglione, il che gli fu ripetutamente negato da me e dai Commissari tecnici a malgrado anche di proteste e di denuncie da lui elevate al Governo. Gli si assegnò, come dissi, un angolo di corsia nel Grand Palais, dopo di che il Commissariato non ebbe mai ad occuparsi di detto spaccio che tra l'altro aveva esclusivamente rapporti diretti con la Regia francese. Mai il Commissariato d'Italia ebbe a proporre tale spaccio per un premio qualsiasi nè quale espositore nè sotto altra veste. Mi è stato invece riferito che il Commissariato francese di sua iniziativa abbia assegnato premi speciali ai chioschi di vendita entro l'esposizione: ignoro se l'intendimento abbia avuto seguito; se ciò avvenne il Commissariato italiano non ebbe ad intervenire. Se interpellato in proposito, certo avrebbe chiaramente manifestata la propria avversione ad un atto che poteva generare grosse e deplorevoli confusioni tra premi e premi e non meno spiacevoli abusi.

Non è a credere che il semplice invito ai prescelti — in base ad accurata selezione dei Commissari tecnici ed alla collaborazione di delegati da me nominati per le varie regioni d'Italia — abbia recato gran frutto. Questo si raccolse anzi assai faticosamente.

La Biennale di Monza, per quanto diretta nei propositi espressi dai suoi promotori a diverso orientamento, evidentemente costituì un elemento di incertezza per molti, di rinunzie anche repentine e talvolta inesplicabili per taluni degli invitati a Parigi. D'altra parte contrasti di vedute o difficoltà tecnico-commerciali fecero fallire qualche iniziativa da me caldeggiata, assistita e facilitata con tutte le mie forze, che avrebbe grandemente accresciuto prestigio alla Sezione.

Rilevo che prevedendo la nota obbiezione che il produttore e l'artista oppongono a simili inviti per le spese che di solito essi debbono incontrare, avevo predisposto condizioni di adesione assolutamente eccezionali per una esposizione di prodotti industriali, non di arte pura e di soli artisti.

L'onere per l'espositore era esclusivamente rappresentato da una quota parte delle spese di trasporto ed accessorie da e per l'Esposizione di Parigi, e ad una quota di quelle vive di esercizio di ogni mostra. In confronto agli oneri imposti, in condizioni e con mezzi analoghi ai nostri, da altri Commissari esteri ai proprii espositori, rappresentati da una elevata tassa per mq. d'area occupata, pur



Digitized by Google

essendo concessa gratuitamente dal Comitato francese, e dal completo rimborso integrale della più piccola spesa incontrata per l'espositore direttamente o non, le spese imposte ai nostri espositori rappresentavano un privilegio forse non abbastanza apprezzato.

Dirò più oltre quale percentuale effettiva di spesa abbia poi gravato su di essi. Non solo: ma le mostre costituite da raggruppamenti di artisti, di artigiani e di piccoli produttori o dovettero essere in tutto od in parte finanziate dal Commissariato talvolta con somme cospicue, come per il Gruppo Futurista, la Mostra del Libro, il Patronato delle Piccole Industrie Artistiche di Firenze e per vari artisti isolati, od ottenere fondi dal Governo, o dagli Enti locali o da personalità munifiche, mentre il R. Commissario rinunziò in loro confronto al rimborso delle spese vive indicate o concesse abbuoni rilevanti.

Anche superando i limiti di questa rassegna dell'opera mia, non posso prescindere dal fare qui due rilievi. Il primo riguarda l'eccessivo accavallamento di esposizioni se non tutte ufficiali molto benignamente appoggiate da qualche personalità in vista, sulle quali esposizioni per diritto o per traverso si fa entrare l'arte applicata i cui produttori anche se modesti vengono inesorabilmente onerati di tariffe diritti, tasse, ecc., come i grandi produttori e non tanto e sempre in linea preventiva, ma più volentieri in sede consuntiva e quindi sottratta alla discussione; sicchè quando si deve invitare quello stesso artista o artigiano per una manifestazione ufficiale in grande stile a riflessi profondi e vasti come quella di Parigi, lo si trova resistente o quanto meno esausto o indifferente pel nuovo sforzo che gli si chiede di fare. Ciò accade anche perchè ogni mostra è vista ormai con lo stesso occhio e giudicata alla medesima stregua delle precedenti, anche se erano semplicemente operazioni speculative di privati ammantati per l'occasione in apparenza di personalità accreditate. Solo chi fu alla prova sa quale lavoro in questi casi si deve spiegare, quale faticosa opera occorre di chiarificazione prima, di persuasione poi, per conquistare alla nuova onesta manifestazione un nome noto, un artista ambito, un prodotto di vaglia, e quante concessioni e quanti impegni si debbono promettere ed assumere.

L'altro rilievo riguarda gli oneri a carico dell'espositore chiamato a partecipare a gare di carattere ufficiale del genere di quella di Parigi.



Digitized by Google

Le spese fantastiche che debbonsi realmente affrontare da chi intenda presentarsi ad una esposizione all'estero in forma adeguata e decorosa raggiungono ormai tali cifre — anche per il solito rincaro, dovuto all'affollata domanda contemporanea di Commissari ed espositori, che esosamente i fornitori del luogo acuiscono senza ritegno, come a Parigi è avvenuto perfino nei servizi pubblici — da preoccupare realmente chi disponga di modesti od anche di mezzi discreti. Onde avviene che per assicurare alla mostra nomi illustri di artisti ed artigiani specie se modesti di fortuna, il Commissario del Governo con i mezzi concessigli che pure sconsiglierebbero in linea di massima ogni intervento diretto, si trova costretto a concessioni pericolose vuoi per la disparità di trattamento che si viene così a creare tra espositore ed espositore tutt'altro che simpatica e non salva da lagno, vuoi per la sottrazione di disponibilità cospicue ai fondi messi a sua disposizione e destinati a finalità diverse di utilità collettiva e non individuale.

Con il contenuto di politica economica che le esposizioni all'estero vanno assumendo, ritengo indispensabile che il Governo nel decidere l'intervento ufficiale si preoccupi della necessità, del resto soddisfatta in precedenti manifestazioni di limiti però più modesti, di esonerare l'espositore artista od artigiano, cui sfugge il lucro contingente di una esposizione, da qualsiasi peso finanziario. Sarà ridotta la schiera, ma si avrà modo di assicurarsi le più ambite e significative partecipazioni.

Giunto al termine del mio mandato posso affermare che se mi fosse stato possibile concedere tutte le facilitazioni e le assistenze che mi furono richieste al momento dell'organizzazione, oltre a quelle che pure accordai in concorsi di denaro ed abbuoni di spese, senza preoccupazione di future deficienze finanziarie, molti dei migliori nostri artisti assenti a Parigi oggi brillerebbero nell'albo d'oro di quella Giuria Internazionale.

In quest'opera di raccolta degli espositori che si dimostrò ardua assai più del previsto, il concorso offertomi dai Commissari tecnici è degno del più alto e schietto elogio. Con ripetute selezioni di nomi, di artisti e di produttori, con insistente e continua corrispondenza, con opera di persuasione e di incitamento spiegata personalmente per tutta l'Italia, avvalendosi anche degli elementi forniti dai delegati regionali di propaganda, quasi sempre con intervento diretto del Commissario per vincere esitanze e resistenze, riuscimmo a porre insieme una rappresentanza discretamente completa di quanto l'Italia poteva



Digitized by Google

offrire in fatto d'arte decorativa moderna. Sono certo di non andar errato nè di cadere in eccesso affermando che l'opera data in questa contingenza dagli ottimi miei collaboratori tecnici Colasanti, Galateri e Soffici, come quella in seguito spiegata per il lavoro di ordinamento merita la piena riconoscenza dell'Italia che sa valutare gli sforzi indispensabili per raggiungere il cospicuo risultato da noi conseguito.

Tra le più efficaci collaborazioni offertemi nella raccolta di gruppi di espositori oltre alla gagliarda affermazione futurista organizzata dal Marinetti ed oggetto della più viva attenzione della folla, è doveroso che io segnali pure qui al plauso generale il concorso disinteressato e poderoso dato dal dott. Augusto Calabi nella organizzazione della mostra del libro che suscitò vero entusiasmo.

Non meno degna di segnalazione è l'iniziativa assunta dal dottor Orlando Grosso, Direttore dell'Ufficio Belle Arti di Genova dell'organizzazione di una mostra dell'arte decorativa ligure sotto gli auspici di un Comitato composto delle più spiccate personalità della finanza, dell'arte e dell'intellettualità di Genova, presieduto dal comm. Beppe Croce, con concorso di denaro, di consiglio e di opere. Il dott. Orlando Grosso vigorosamente coadiuvato dall'arch. Crosa e dal pittore Dodero attraverso a difficoltà, diffidenze e resistenze di vario genere riuscì a portare a Parigi un delizioso interno di villa ligure decorato ed arredato in guisa da testimoniare il progresso che l'arte applicata in Liguria ha compiuto sulle direttive della concezione moderna.

Attivissimo ed assai apprezzato il concorso dato dal prof. Guido Balsamo Stella nella organizzazione delle mostre della Val Gardena e dell'Alto Adige, dell'arch. Gyra per quella di Gorizia e della signora Paola Moroni Fumagalli animatrice fervida e realizzatrice della mostra del Patronato delle Piccole Industrie di Firenze.

Pur tuttavia mancarono nomi cospicui, mancò qualche nostra produzione tipica, ma per molti casi l'assenza deve essere considerata come impossibilità di fatto a sopportare il previsto confronto con le produzioni estere concorrenti od a preparare l'assolutamente nuovo voluto dal Regolamento. Le relazioni dei tecnici che ho voluto seguissero queste pagine, daranno a questo proposito rilievi interessanti e profondamente ammonitori.

Comunque, alla chiusura delle accettazioni, chiusura che si attuò solo quando lo spazio a nostra disposizione ed utilizzabile fu total-



Digitized by Google

mente coperto, noi contavamo effettivi 180 inscritti, senza tener calcolo dei cooperatori e dei collaboratori — distinzione che vuol significare gli artisti che disegnarono l'oggetto o la decorazione tradotta in atto ed i maestri d'arte, i capi officina, ecc., che presiedettero al lavoro di materializzazione della concezione artistica.

Vedremo più oltre come esigenze particolari abbiano indotto a portare i cooperatori sullo stesso piano del produttore espositore accresciendo il numero dei partecipanti di una quota notevole.

Secondo le istruzioni impartite in seguito ad analoga convenzione conchiusa con la Sede di Torino della Società Nazionale di Trasporti Gondrand — che corrispose alla fiducia in essa riposta con piena soddisfazione del Commissariato — gli oggetti destinati dagli espositori sommanti in complesso a circa 700 quintali, vennero quasi totalmente accentrati a Torino donde eseguite le operazioni doganali di esportazione temporanea, si effettuò la rispedizione diretta per l'Esposizione di Parigi evitando così soste, disperdimenti, avarie, ritardi.

Mercè così stretto collegamento delle varie operazioni si riuscì a dar assetto completo alla Sezione italiana in poco più di un mese dal giorno in cui avvenne la consegna delle singole costruzioni da parte dell'impresa cui erano pure stati affidati i relativi lavori di adattamento.

Tanta rapidità di lavoro, tenuto conto di quelli particolari di adattamento sovente lunghi e complicati occorsi a molti dei nostri espositori per le esigenze delle mostre rispettive, potè esser raggiunta mercè il perfetto e sicuro collegamento da me preordinato e posto in opera dal Segretario generale, dei vari servizi di trasporto dalla sede dell'espositore a piedi dell'area nell'Esposizione, con le necessarie corrispondenze tra il vettore italiano e quello monopolizzatore dei trasporti e servizi relativi dalla stazione Parigi entro l'Esposizione, di quelli doganali e di assicurazione, con le conseguenti registrazioni, verifiche e controlli.

I servizi di vigilanza furono così tempestivamente e pienamente da noi sistemati, affrontando naturalmente notevoli spese straordinarie, che all'arrivo degli oggetti degli espositori il lavoro delicato di deposito, di verifica, di collocamento di essi, di rinvio ai depositi delle casse vuote, potè svolgersi con ritmo e con celerità veramente soddisfacente senza che inconvenienti apprezzabili, di quelli che in frangenti simili abbondano, siansi mai verificati.



Digitized by Google

Così alla chiusura dell'Esposizione gli stessi servizi riordinati secondo le diverse esigenze imposte, sopratutto gravi di responsabilità perchè all'opera di reimballo degli oggetti l'espositore difficilmente assiste o provvede per evitare spese di permanenza propria o di operai specializzati, funzionarono con piena soddisfazione dell'espositore, grazie ancora al concorso veramente efficace per prontezza e precisione di servizi ed il vigile interessamento datoci dalla predetta Società Nazionale di Trasporti Fratelli Gondrand.

Se per qualche confusione sopravvenuta negli ultimissimi giorni per il contemporaneo lavoro di demolizione delle costruzioni o per cause contingenti venne a mancare qualche elemento notevole o sopravvennero delle avarie di qualche entità a danno di taluno degli espositori, provvidi sollecitamente al pieno risarcimento quando l'Assicurazione non potè o non volle intervenire.

In realtà, nessuna protesta, nessun atto legale, nessun lagno ebbi a ricevere dagli espositori sia per i servizi tutti su cui mi trattenni, sia per quelli di vigilanza ed esercizio durante i mesi da aprile a dicembre, quali durò il lavoro per gli espositori a Parigi. Ho invece la grande soddisfazione di annoverare espressioni di viva gratitudine e di simpatica soddisfazione per l'opera da me svolta e dai miei collaboratori più diretti da parte di molti tra gli espositori, dai maggiori ai più modesti, gratitudine e soddisfazione che a mia volta qui mi piace riflettere anche sul personale assunto per gli Uffici di Parigi e per la sorveglianza delle mostre, cui preposi quale Direttore il dott. Guido Battocchio. Tutto il personale amministrativo funzionò con zelo, con disciplina e con intelligente operosità encomiabili al sommo grado e di ciò al dottor Battocchio va dato giusto merito. Il personale di servizio, tratto quasi totalmente dall'elemento italiano di ex combattenti e di fascisti residenti a Parigi colla collaborazione del Consolato Generale e della Direzione del Fascio, ad eccezione di due casi di espulsione per mancata osservanza del servizio l'uno e per indegnità l'altro, diede la sensazione di aver ben compreso come alla sua disciplina, alla sua serietà e correttezza di contegno e di lavoro fosse affidata una parte importante della nostra affermazione a Parigi.

Assunti con questo impegno essi seppero mantenerlo veramente da soldati fedeli alla consegna, con un patriottismo ed una consapevolezza che mi è assai gradito qui ricordare ed esaltare.



Digitized by Google

## Giuria e ricompense.

La composizione della Giuria Internazionale dell'Esposizione di Parigi fu quanto mai laboriosa e complessa. La ritardata comunicazione data dal Commissariato francese ai Commissari esteri delle norme di costituzione, specialmente importanti qui dove la prevalenza dell'espositore francese poteva far temere ad ognuno degli Stati partecipanti riflessi dannosi, arrecò molto disagio in quanto l'assegnazione dei Giurati per ogni classe veniva fissata in base ad una percentuale di espositori ed all'area coperta.

Preoccupazione non meno grave ci veniva dal fatto che il Regolamento Generale all'art. 17 stabiliva in forma assai recisa che nel giudizio loro affidato le Giurie dovevano prescindere dal passato della Ditta e quindi anche dalle distinzioni comunque conseguite in precedenti mostre per limitarsi a giudicare intrinsecamente dell'oggetto presentato.

Quando infatti il Commissario francese invitò i Commissari esteri a designare in pochissimi giorni i rispettivi giurati in base all'anzidetta percentuale di espositori ed all'area coperta, i Commissari esteri che fin dall'inizio dell'Esposizione si erano costituiti in Comitato sotto la presidenza del Delegato della Repubblica Elvetica, il ministro Dunant, presentarono un'istanza collettiva per chiedere la modifica di tali disposizioni che colpivano nel vivo e sotto vari aspetti tutti gli Stati esteri partecipanti. Le discussioni tra il Commissario francese e la presidenza dei Delegati esteri e quelle in seno alla riunione di questi ultimi si protrassero fino agli ultimi giorni di luglio con lievissime concessioni di forma da parte del Commissario francese.

Frattanto il tempo necessario ai tre ordini di Giuria (classe, gruppo e superiore) per l'espletamento del lavoro ad esse affidato doveva



Digitized by Google

considerarsi ridotto al minimo per giungere alla premiazione prima della chiusura dell'Esposizione.

In seguito a vivacissime pressioni del Commissariato francese i Commissari esteri cui era commessa la designazione dei Giurati, si adattarono a fare nomi provvisori con riserva di mutamenti sia nelle persone, quando altre avessero ad esser desiderate dai rispettivi Governi per ragioni di competenza o di opportunità, sia in riguardo al numero proporzionale dei Giurati per classe previa revisione delle rispettive liste di espositori.

Fatto così salvo ogni diritto, noi provvedevamo a sostituire gli elenchi di espositori già presentati con altri, celermente compilati, in cui portavamo in linea di espositori tutti gli artisti collaboratori e cooperatori dei singoli produttori esponenti, dichiarando i nomi di tutti i componenti delle collettività e dei gruppi e sdoppiando le iscrizioni per gli oggetti di varie categorie di ogni espositore. Riuscivamo a costituirci il diritto fino a tre giurati nostri per ognuna delle classi in cui avevamo discreto numero di espositori, facendo in guisa di limitare al minimo le perdite di posti per assoluta insufficienza di partecipanti.

In pari tempo interpellavo il Governo come di dovere per la designazione definitiva dei Giurati italiani sottoponendo quelli da me indicati personalmente.

Riuscii così ad ottenere che l'Italia avesse nella Giuria di classe ben 22 rappresentanti, nelle personalità indicate nell'elenco allegato alla presente relazione.

Le Giurie di gruppo erano costituite solo dai componenti gli Uffici di Presidenza delle Giurie di classe. Dati i limiti imposti dal Regolamento alla partecipazione dei membri non francesi in detti Uffici, fu giocoforza prendere accordi tra i Delegati esteri per un equo riparto delle cariche di Presidenza spettanti agli Stati esteri. L'Italia chiese e ottenne la partecipazione nelle Presidenze di classi del I e II Gruppo, sicchè essa potè avere rappresentanza propria nelle rispettive Giurie dei gruppi anzidetti.

Nessun Stato estero avrebbe potuto avere Giurati proprii di gruppo per tutti i gruppi. I Commissari esteri avevano vanamente insistito anche per la modifica di questo punto del Regolamento delle Giurie. Ne conseguì che tutti gli Stati partecipanti dovettero delegare



Digitized by Google

a Giurati esteri la rappresentanza dei rispettivi espositori per uno o più gruppi.

Così l'Italia che per il III ed il IV Gruppo non poteva a termini di Regolamento e per gli accordi presi con gli altri Delegati aver Giurato proprio, venne cortesemente rappresentata dal Giurato della Spagna per il Gruppo III e da quello della Jugoslavia per il Gruppo IV. A sua volta Belgio e Svizzera non potendo avere Giurati propri nel I Gruppo, affidarono all'Italia la rispettiva loro rappresentanza.

Si è affermato da taluno che il Commissariato nella circostanza qui ricordata ha preferito affidare la rappresentanza dell'Italia a personalità straniere anzichè ad italiani, che tanti ne avrebbe potuto offrire la stessa Colonia.

Si è da costoro semplicemente scambiato per nostra libera decisione la costrizione ingiunta non all'Italia sola ma a tutti i ventidue Stati partecipanti a Parigi. Del resto è abbastanza significativa la circostanza che Belgio e Svizzera, i cui delegati a Parigi in fatto di tutela del prestigio e della dignità nazionali certo non avevano bisogno di insegnamenti, abbiano affidato analogamente la loro rappresentanza al Giurato italiano.

Nella Giuria superiore, la cui rappresentanza spettava di diritto al Commissario governativo con facoltà di delega, l'Italia per mia delega espressa, fu rappresentata dal Grand'Uff. Arduino Colasanti.

La nota competenza tecnica ed artistica delle persone che aderendo con lusinghiero consenso al mio desiderio accolsero il non facile nè lieve incarico di rappresentare l'Italia nella Giuria internazionale di classe, mi dispensa dal porre in rilievo tutto il valore della loro collaborazione tecnica, apprezzatissima in seno ad ogni singola giuria, nel lavoro collegiale come nelle varie Commissioni in cui venne suddiviso l'esame di primo grado, e non meno gradita ed apprezzata dai nostri espositori, molti dei quali opportunamente preavvisati dal nostro Commissariato poterono presenziare alle visite delle Commissioni.

Particolarmente arduo fu il compito di rappresentare e difendere la posizione nostra in talune classi ove l'esiguità della nostra rappresentanza poteva temere il soverchiamento di numero. A questo riguardo fu assai provvido l'essersi la nostra Giuria costituita subito in Comitato sotto la presidenza di Margherita Sarfatti per uno scambio di criteri di massima da adottare nelle varie classi e per discutere in



Digitized by Google

seguito i vari casi, le questioni, le incertezze sorte durante l'esame di Classe.

Margherita Sarfatti e Umberto Brunelleschi prodigarono una seconda volta il fervore della loro competenza nella Giuria di Gruppo sostenendo vivaci discussioni e tenacemente difendendo le richieste accolte in maggioranza di miglioramenti di premio, dove o l'espositore stesso o noi nel suo interesse potemmo ritenere la proposta della Giuria di Classe inadeguata al merito effettivo.

Arduino Colasanti, quale nostro delegato nella Giuria Superiore, sintetizzò gli sforzi della Giuria che l'aveva preceduto rivedendo col segretario generale ognuna delle proposte riguardanti l'Italia e portando in seno alla Giuria per ogni riforma ritenuta equa, precise formali proposte che furono oggetto di serena discussione e quasi sempre di favorevole accoglimento. Si ottenne così una quota di ricompense che per grado e numero collocarono la Sezione italiana ad un livello altamente lusinghiero.

La Sezione italiana conseguì infatti: 33 Grandi Premi, 46 Diplomi d'Onore, 79 Medaglie d'Oro, 87 Medaglie d'Argento, 20 Medaglie di Bronzo, 9 Menzioni Onorevoli.

In complesso 274 ricompense.

Un risultato che senza cadere in quegli eccessi che sovente svalutano il premio, deve esser considerato cospicuo e di altissimo onore per gli espositori italiani quando si ricordi, e certo lo ricordano i nostri Giurati, con quanta tenacia, con quale dialettica costrutta di tecnica e di nazionalismo le rappresentanze francesi ed estere non soltanto difesero nelle classi e nei gruppi gli espositori del proprio Paese, ma furono fermi nell'impedire il trionfo di domande da parte di colleghi di altri Stati giudicate eccessive o sproporzionate nel quadro complessivo delle ricompense proposte.

Una sola questione di principio — oltre quella non risolta in modo chiaro se debba prevalere l'opera del produttore o quella dell'artista in fatto d'arte applicata — richiese particolare intervento della nostra Giuria e del Commissario: quella dei "fuori concorso".

La disposizione generale del Regolamento già citata escludendo la valutazione delle distinzioni conseguite precedentemente e della carriera dell'espositore, escludeva a priori ed in modo formale la messa fuori concorso per meriti riconosciuti, qual'era fin qui ammessa



Digitized by Google

nelle esposizioni ufficiali. L'art. 18 dichiarava infatti formalmente che l'*hors concours* non poteva considerarsi come un premio.

In mancanza del Regolamento della Giuria, venuto come si disse solo alla fine di luglio, tutti i Commissari esteri e noi stessi interpretammo che fosse concesso però all'espositore di rinunziare al giudizio della Giuria e quindi alle ricompense con una autodichiarazione di "fuori concorso", naturalmente intesa nel significato limitato indicato dal Regolamento e qualche nostro espositore adottò questa decisione.

Solo a giudizio di Giuria di Classe pressochè compiuto, il Commissario generale francese dichiarò che tutti gli espositori dovevano sottoporsi al giudizio della Giuria non essendo ammessa la qualifica di "fuori concorso" all'infuori di quella decretata in precedenza dal Regolamento e di quella speciale deliberata per i Padiglioni ufficiali. L'intempestività dell'atteggiamento del Commissariato francese creò confusioni ed imbarazzi, tanto più che molti giurati di classe avevano accolto le richieste di rinunzia di premi fatte dagli espositori di parecchi Stati.

La Giuria Superiore cui fu portata la questione sostenuta per noi da Arduino Colasanti con una formale domanda di riammissione dei "fuori concorso" su domanda degli espositori, fu inflessibile nel respingere anche qualsiasi temperamento.

Rilevai con sorpresa due mesi dopo la chiusura dell'Esposizione che per uno dei nostri espositori interessati, si era ammessa la dichiarazione; chiesi immediatamente ed ottenni che fosse estesa agli altri.

La circostanza, per quanto forse episodica, vale a porre in luce il pericolo di accedere a gare ufficiali dell'importanza di quella di Parigi senza la conoscenza di tutti i regolamenti che la debbono disciplinare: pericolo da me ben previsto, perchè di persona e per corrispondenza ebbi a fare al Commissariato francese ripetute richieste, sempre invano, anche del Regolamento delle Giurie. Certo se esso fosse stato comunicato più tempestivamente ai Commissari, molte discussioni e molti contrasti e qualche grossolano equivoco in cui cadde taluno degli interessati sarebbero stati evitati ed il lavoro iniziale delle Giurie si sarebbe svolto in modo meno caotico ed incerto come in realtà accadde.



Digitized by Google

## Propaganda e manifestazioni.

Solitamente si dedicano larghi mezzi per propaganda incitativa, perchè numerosi siano gli aderenti ad una Esposizione.

Il carattere della nostra partecipazione a Parigi ed il criterio di scelta degli espositori mi dispensarono da tale onere. Ho riservato i mezzi disponibili a quelle forme di pratica illustrazione del nostro intervento nella sua essenza spirituale e culturale, economica e politica, che meglio si addicono a manifestazioni come la nostra, forme che se non sempre assumono esteriorità abbagliante, hanno un loro contenuto solido e suadente che stimo più vantaggioso all'Esposizione ed al Paese.

Provvedere perchè tutti i servizi, specie nei riguardi del pubblico e tra espositori e pubblico si svolgessero con disciplina, serietà e decoro, evitando qualsiasi inconveniente o contrasto, così come ottenemmo a malgrado della folla impressionante che mattina e sera si accalcava al Padiglione e nelle nostre mostre; accogliere convenientemente personalità, comitive, ed offrire decorosa ospitalità a manifestazioni contenute nel carattere della nostra Esposizione, far partecipe l'Italia ad ogni iniziativa d'interesse per l'Esposizione o di pubblica attestazione alle personalità più eminenti di essa, prendere noi stessi l'iniziativa di una grande manifestazione artistica, suscitare ed assecondare in ogni forma e per tutta la durata dell' Esposizione interviste con elementi descrittivi e tecnici e materiale fotografico, rassegne illustrative della nostra Sezione su quotidiani, periodici e riviste di tutto il mondo, raccogliendo di nostra iniziativa questi elementi in una pubblicazione in testo e forma succinta in lingua francese che fosse insieme guida, illustrazione e catalogo della nostra Sezione, e ad opera compiuta



Digitized by Google

fissarne in modo permanente la storia e gli insegnamenti per il Governo e per gli italiani portando all'ordine del giorno del Paese in modo degno dell'avvenimento i nostri premiati, primissimi fattori della vittoria dell'arte e del lavoro italiani: queste le forme di propaganda che ho ritenuto più idonee non solo per la più alta valorizzazione degli espositori che al trionfo della nostra Sezione ebbero a dare tanto ardore e tanta somma d'opere, ma per una più solida, profonda e duratura comprensione del nuovo spirito donde l'Italia fascista è pervasa perchè più rapida e sicura affluisca ad essa la piena considerazione cui ha diritto tra i popoli.

* *

La manifestazione artistica cui sopra ho fatto cenno venne organizzata da apposito Comitato costituito dal Duca di Camastra, che con simpatica deferenza e con quel senso di elevato patriottismo che informa ogni suo atto aveva cortesemente accolto il mio invito di mettersi alla testa dell'impresa quale presidente. Coll'assistenza del Duca Melzi d'Eril l'apprezzato presidente della Società italiana di Beneficenza cui affidò la vice presidenza, e colla spontanea e fervorosa collaborazione di un nucleo di signore e di personalità dell'alta società italiana e francese di Parigi, di artisti, di tecnici del teatro, il Duca di Camastra seppe tradurre il desiderio mio di una speciale manifestazione d'arte italiana in un soggetto ed in forma così appropriati e ben rispondenti allo scopo ed all'ambiente da suscitare intorno alla festa italiana al suo primo annunzio il più vivo interesse e la più febbrile attesa nella colonia e nella società intellettuale di Parigi.

Lo spettacolo costituito dalla riproduzione di *Una Festa Veneziana in onore di Enrico III di Francia,* dato la sera del 27 ottobre attrasse nella immensa rotonda d'onore del Grand Palais una folla elegantissima cosmopolita che fu prodiga di plauso e di sensi di compiacimento verso il Duca di Camastra ed il suo Comitato per la splendida organizzazione e la piena riuscita della festa che incontrò l'universale consenso anche per il carattere del soggetto scelto.

Le eventuali emergenze attive erano state dal Comitato preventivamente destinate a favore dell'Ospedale italiano da fondarsi a



Digitized by Google

Parigi. Al fondo messo da me a disposizione del Comitato organizzatore si aggiunsero un grazioso concorso del Commissario francese dell'Esposizione oltre all'uso gratuito della Rotonda, concessione eccezionale anche nei confronti delle opere benefiche francesi ed i servizi inerenti e prestazioni gratuite o semigratuite di vario genere e di varie provenienze. Al Comitato tutto, al Commissariato francese a quanti diedero in quell'occasione concorso di idee e di azione intendo far giungere da queste pagine il più vivo ringraziamento; mi si consenta di aggiungere il ricordo del nobile gesto del Direttore dell'Opéra di Parigi, maestro Alberto Volff, che per puro sentimento di simpatia verso l'Italia prestò l'elevato e prezioso suo concorso nelle prove e per lo spettacolo con una spontaneità e con un disinteresse assai lusinghieri per il Comitato e per me e ben degni della parola più espressiva della nostra gratitudine. Ma una parola particolarmente affettuosa di plauso e di riconoscenza intendo indirizzare qui al Duca di Camastra che seppe animare tanta attività, suscitare tanti consensi, raccogliere sì largo ed eletto stuolo di personalità del più elevato ceto di Parigi intorno non tanto ad uno spettacolo indubbiamente espresso con signorilità e senso d'arte degni del più alto elogio, ma sopratutto intorno al nome d'Italia, intorno allo spettacolo di dignità, di genialità, di volontà e di forza che essa aveva portato nella mondiale gara parigina.

* *

La Guida in lingua francese della Sezione Italiana compilata nel testo originale insieme agli elenchi per le giurie a fine luglio, mi parve indispensabile fosse integrata da note illustrative e da fotografie di ognuna delle mostre comprese nella Sezione. Intendevo raggiungere così per studiosi, critici, istituti di coltura e giornali due scopi: fissare nel testo e nella figurazione fotografica ciò che gli espositori nostri avevano fatto per la costituizione della Sezione italiana all'Esposizione Internazionale di Parigi, e dar modo al visitatore di percorrere le varie nostre mostre con metodo e con dati esplicativi sulla concezione artistica e sulla produzione di ogni oggetto esposto.

Le note non potevano esser date che dallo stesso espositore che salvo rare e gradite eccezioni, fu lento, restìo quasi a dare gli



Digitized by Google

elementi che gli chiedevamo solo per meglio valorizzare la sua opera; oppure peccò di eccesso.

Si dovette così provvedere a tutto un lavoro di insistenze e di persuasione presso i restii, nei casi disperati sostituendoci all'espositore, e di adattamento, di riduzione o di ampliamento, paziente e lungo lavoro diretto ad ottenere una certa armonia ed anche una certa proporzionalità indispensabile in casi siffatti per evitare supposizioni non simpatiche. Ma il lavoro si divorò un tempo già prezioso, poichè potè di fatto esser iniziato come dissi, solo a fine luglio, con la sola attenuazione che frattanto provvedevo a far rilevare le fotografie delle singole mostre di qualche entità, lavoro già affidato all'egregio commendator Carboni del Gabinetto fotografico della P. I. inviato appositamente da Roma, ma troppo avanti dalla completa sistemazione di ogni espositore e quindi lasciato a mezzo con risultanze insufficienti al bisogno e quindi completato con abilità assai apprezzata dal fotografo italiano Raucci di Parigi.

La pubblicazione nella integrale veste tipografica potè così aversi solo verso la fine dell' Esposizione e se lo scopo più immediato ma più effimero di essa veniva in certa guisa sminuito, essa fin dal suo primo abbozzo a stampa e nelle prove successivamente rivedute e completate era stata largamente utilizzata ed assai apprezzata per articoli di giornali, riviste, critiche d'arte, rassegne e numeri speciali dell'Esposizione di cui più intensa si ebbe la pubblicazione nell'ultimo periodo dell' Esposizione.

Il volumetto completo aprentesi con una scintillante nota di Margherita Sarfatti sulla concezione italiana dell'arte moderna tradottasi nella Sezione italiana, con le note illustrative su quasi tutti gli artisti espositori, corredato con una settantina di fotografie, fu assai gradito ai visitatori cosmopoliti dell'Esposizione tra i quali negli ultimi giorni si infittiscono i veri intenditori, i negozianti, gli uomini d'affari ed i cacciatori di buone occasioni e particolarmente apprezzato nell'ambiente intellettuale, artistico, didattico, culturale, collezionista francese che rilevò la grande utilità della doppia testimonianza documentaria offerta dalla pubblicazione. In realtà le richieste di essa da parte degli Stati esteri, attraverso i Delegati delle varie Sezioni straniere, dei principali Istituti di coltura e delle personalità dell'arte francese presenti a Parigi, confermano tale impressione.



Digitized by Google

Alla pubblicazione collaborò con elevato senso artistico e letterario Pelaez d'Avoine che curò pure la traduzione in francese delle note; il mio Segretario generale dott. Guido Colla largamente dedicò a questo lavoro, ripeto, faticoso e minuto, lungo ed improbo in apparenza, eppure di indubbia efficacia propagandistica, l'opera sua intelligente ed infaticata, come ebbe a dedicarla intera e quanto mai fattiva ed apprezzata nella presente pubblicazione in cui viene tradotta l'ultima e più saliente nostra opera di propaganda, di illustrazione documentaria della Sezione italiana a Parigi.



Digitized by Google

## Le spese.

Il primo fondo assegnatomi dal Governo fu di 5 milioni 500 mila lire. Ritenni fin d'allora materialmente impossibile con così limitate disponibilità svolgere il programma che frattanto si era con i Commissari tecnici delineato, dare cioè alla nostra partecipazione a Parigi decoro e grandezza proporzionati all'ambiente senza gravare l'espositore — tanto più col già deliberato sistema dell'invito — di oneri per tassa d'area o diritti, all'infuori del rimborso parziale delle somme dal Commissariato sborsate per conto di ognuno di essi.

Spesa più preoccupante: quella per il Padiglione. Tutti sanno come oggi in fatto di costruzione i costi di materiali e di mano d'opera, di trasporti, di esecuzione e di adattamento di opere decorative non siano mai prevedibili — anche colla prudenza dell'avaro — in cifre che si possano sperare rispettate in pratica.

Ma qui il carattere dell'opera di costruzione di un Padiglione alquanto lussuoso per la linea architettonica e per materiali di decorazione, la imposta rapidità di esecuzione, la stessa sua destinazione e l'eccezionalità dei prezzi di lavoro e di materiali che ogni Esposizione determina nella località ov'è annunziata, erano elementi da portare di colpo la spesa alla più alta quota base, cui era inevitabile che si aggiungessero in corso di lavoro aumenti imprevisti imposti da maestranze, da fornitori, da esercenti servizi in monopolio e le non meno inevitabili spese in economia per lavori di modifica, rifacimenti, aggiunte o di annullamento od accessori non previsti e non sempre prevedibili.

Per noi giocava ancora nella spesa un elemento non meno temibile: il cambio. Se esso esercita un influenza a tutti nota in aziende d'affari dove il credito da una parte e il consumo dall'altra provve-



Digitized by Google

dono a coprire l'eventuale sbilancio, nella gestione a capitale fisso ed insuperabile, rappresenta per il prudente amministratore una catena saldata al piede ed è fonte di preoccupazioni senza fine.

Eppure non mi parve lecito di fronte all'audace opera di restaurazione finanziaria allora iniziata dal Duce e dal Ministro delle Finanze Alberto De Stefani, di vincolare l'accettazione del mandato di R. Commissario ad una differenza di disponibilità. Prevenni il Governo della possibilità di una domanda di supplemento che avrei avanzata solo quando avessi posseduto tutti gli elementi variabili, ma mi proposi tosto di ridurre al minimo la loro influenza.

Per la spesa di costruzione, decorazione, arredamento del Padiglione stabilii con l'architetto e con i tecnici il sistema di altrettanti regolari contratti a prezzo unico e globale, ovunque in essi esclusi ogni clausola di cambio mobile e di prezzo in franchi, e dove, come nel contratto, ad esempio, per i trasporti di materiali e merci per il Commissariato, era inevitabile una valutazione del prezzo in franchi, ottenni un prezzo base in lire assumendo un cambio assai moderato.

In tal guisa mi mettevo al coperto da una grossa parte delle incognite che mi incombevano e che i competenti sanno quanto pericolose.

Mi era rimasta peraltro la spesa pei lavori di ossatura e di posa in opera delle decorazioni, da passarsi all' Impresa che ne sarebbe stata aggiudicataria ed alla quale sarebbero stati affidati i lavori in economia che fossero occorsi per la sistemazione delle aree a noi assegnate al Grand Palais ed all' Esplanade des Invalides, con le necessarie assistenze di materiali e mano d'opera a favore dei capi, artisti e collaboratori chiamati dall'architetto a compimento delle rispettive opere previste, impegni tutti che dovevano forzatamente pagarsi in franchi, poichè prevedevo che nessuna impresa avrebbe assunto vincoli così ingenti caricandosi l'onere delle fluttuazioni del cambio.

Sopravveniva frattanto la caduta del franco che caratterizzò il mercato finanziario mondiale dal dicembre 1923 al febbraio 1924 e poichè con deferente riguardo che mi riuscì assai gradito il Ministero degli Esteri aveva già messo a mia disposizione l'intero fondo di cinque milioni e mezzo da me depositato alla Banca d' Italia, prevedendo che la caduta della valuta francese non potesse essere che effimera data la situazione del momento, per quanto potesse sembrare prematura in



Digitized by Google

confronto alla determinazione degli impegni e dalle spese di esercizio una operazione di cambio, risolsi di approfittare del prezzo favorevole e di coprirmi di una cifra che presumibilmente avesse a mettermi al riparo da variazioni di valuta per le esigenze suddette facenti parte della fase d'organizzazione fino all'inizio delle spese di esercizio e di manutenzione.

Frazionavo così il rischio se non lo evitavo totalmente e mi mettevo in condizione di prevedere con una certa sicurezza le rimanenti esigenze della mia gestione.

Acquistai così oltre un milione di franchi in varie riprese fino a fruire della quota più bassa. Detta riserva fu infatti sufficiente a coprire sia il forfait di costruzione fatto con l'Impresa, sia gli ingenti supplementi ad essa dovuti in seguito per lavori e provviste supplementari ordinate dall'architetto direttore, nonchè vari rimborsi improrogabili.

In tal guisa, a malgrado che la gestione viva di vero esercizio della Sezione con spese giornaliere di manutenzione, di rappresentanza, di propaganda, di personale e di servizio siasi estesa a ben dieci mesi, di cui otto a cambio sfavorevole ed a cambio migliore per l'Italia solo i due ultimi, quando cioè per forza di cose e per previsione di situazione la riserva presuntiva occorrentemi era ormai completata, ho potuto limitare la spesa del cambio a circa 250.000 lire su oltre 2 milioni e 300.000 franchi di spesa effettiva. Così pagai il franco poco più del 10 % sulla parità, a malgrado che l'esercizio effettivo a me affidato sia durato da gennaio 1924 a dicembre 1925. Il risparmio realizzato in confronto ad un acquisto che avessi rimandato all'epoca delle prime spese effettive in franchi della mia gestione (settembre 1924) fino all'ultimo acquisto può calcolarsi in L. 325.000.

Col possesso dei più forti coefficienti di spesa e con gli elementi raccolti a Parigi per prevedere la spesa di esercizio fino alla chiusura della Sezione da aprile a dicembre, fui in condizioni di prevedere la impossibilità materiale di sopportare tutta la gestione col fondo messo a mia disposizione, pur tenendo calcolo degli interessi, anche per il fatto che erano numerose già, le pressioni da parte di espositori, collettività ed Enti al Commissariato per esonero di spese d'impianto o per concorsi finanziarii, qualcuno richiestomi nella egregia somma di L. 400.000.



Digitized by Google

Ma anche a prescindere da questa circostanza previdi facilmente la situazione che si andava creando. Perchè se i mezzi a mia disposizione garantivano la spesa per il Padiglione d'onore e per le aree ed i servizi per le mostre degli espositori, non era meno certo che sarebbe venuta meno per deficienza appunto di fondi, la possibilità di svolgere il mio mandato nella fase dinamica, durante l'apertura dell'Esposizione, con quella dignità e con quelle esteriorità che molti scambiano per vanità o per tendenze esibizionistiche, ma che in realtà costituiscono per il rappresentante del Governo e per i suoi collaboratori la parte sovente più faticosa e meno desiderata dell'opera loro, e sono corollario inevitabile degli interventi ufficiali in manifestazioni pubbliche quale l'Esposizione di Parigi, giocando una influenza notevolissima in circostanze ed ambienti analoghi a quelli tipici cui si accenna.

A questo punto, cioè a poche settimane dall'apertura della nostra Sezione mi parve pericoloso di non poter contare su una riserva cui attingere per le necessità piccole e grandi che mi sarebbere certo occorse sotto tale punto di vista. Non esitai allora ad esporre tale condizioni di cose al Ministro degli Esteri, mio mandante, ed al Ministro delle Finanze.

La visione realistica dei fatti, la valutazione precisa delle esigenze contingenti in ogni momento ed in ogni circostanza, caratteristiche virtù del Duce, furono le migliori mie alleate presso di lui per raggiungere lo scopo. Ottenni il supplemento di un milione che, dedotta la cospicua cifra di concorso assegnata d'accordo col Governo al Gruppo Futurista per le spese vive della sua partecipazione alla Sezione ed altre minori assegnazioni, accantonai per riservarlo, come venne riservato effettivamente al solo scopo di soddisfare ad eventuali esigenze che avessi riconosciute inevitabili.

In realtà è d'uopo rilevare dalle voci di Spesa del Consuntivo che segue, come il concorso finanziario agli espositori sia ammontato a L. 256.911 e franchi 37.928, che al cambio medio pagato (10% circa), rappresentano altre 41.000 lire. In totale quindi ho speso per concorso diretto ad espositori 300.000 lire.

Attinsi ancora a detto fondo per i pochi ricevimenti ai quali ho fatto cenno, ma sopratutto per la ricordata manifestazione d'arte che lo speciale Comitato presieduto dal Duca di Camastra organizzò nel Salone del Grand Palais all'Esposizione.



Digitized by Google

A parte l'osservanza dei più elementari doveri di cortesia e di ospitalità ricorreva realmente qui un intervento diretto o indiretto, integrale o parziale del Commissario per manifestazioni che nel quadro, nell'orbita direi della partecipazione da lui organizzata all'Esposizione di Parigi potessero attrarre su di essa e sull'Italia l'attenzione, l'interesse, la considerazione del pubblico internazionale che a Parigi risiede o si dà convegno.

La relativa spesa dei conti particolari che accompagnano il bilancio qui riferito risulta sommante a ragguagli fatti a poco meno di L. 200.000.

La riunione delle due cifre globali dianzi esposte sta poco sotto alle 500.000 lire.

L'avanzo netto risultante dal bilancio e che ho il compiacimento di rendere al Governo salda appunto la somma ricevuta in supplemento.

Ciò prova come abbia tenuto fede all'impegno preso col Governo ed al proposito mio di non avvalermi del supplemento se non per spese eccezionali (concorso finanziario ad espositori) che non mi era possibile immaginare all'assunzione del mandato di R. Commissario e per quelle prevedibili (manifestazioni), ma il cui disponibile fissato in massima nelle mie previsioni era stato largamente assorbito dalla spesa per il Padiglione e per le aree, assai maggiore di quella che inizialmente mi ero proposto di destinare.

Desidero anche far notare per altro verso a questo proposito che l'avanzo attivo che rendo al Governo non è frutto di carichi finanziari imposti agli espositori. I rimborsi infatti degli espositori in franchi 29.526 (pari a L. 32.500 circa) posti in confronto alle spese da me realmente sostenute per manutenzione, trasporti oggetti espositori e spese di esercizio che insieme costituiscono un onere di quasi 445.000 lire e di 290.000 franchi e col ragguaglio in totale 760.000 lire rappresentano poco più del 4 % della spesa affrontata dal Commissariato. Già ho ricordato che si era imposto per Regolamento a carico dell'espositore un rimborso parziale delle spese che si sarebbero incontrate per trasporto ed operazioni accessorie e di esercizio ed eventuale rappresentanza particolarmente sostenute per ogni singolo espositore. La percentuale sovrariferita conferma con la sua eloquenza la moderazione usata dal Commissariato. Essa mi è stata consentita dalla rigida economia osservata in tutta la mia gestione per cui ad Espo-



Digitized by Google

sizione chiusa ed a liquidazione iniziata previdi la possibilità di adottare un criterio di larghezza con l'espositore, eccezionale indubbiamente, ma suggeritomi per il carattere speciale dei partecipanti alla Sezione, in grandissima parte artisti ed artigiani, e per il criterio di massima che già ho esposto all'inizio di questa Relazione, come consigliabile in manifestazioni artistico-industriali. Mi indusse a questa decisione anche la enorme elevatezza delle tariffe che col Commissariato gli espositori dovettero subire per i servizi di luce e per l'assicurazione. Per questi come per tutti gli altri ordinari e straordinari cui il Commissariato dovette far ricorso a Parigi, le tariffe normali vigenti furono per l'Esposizione fortemente aumentate anche in corso di contratto.

L'assicurazione poi venne conferita dal Commissariato francese in monopolio ad una Union Sindacale che impose il contratto personale dell'espositore invece del contratto collettivo che io desideravo, con tariffe e sopratutto franchigie e condizioni giudicate assai severamente dai Delegati esteri, che non mancarono di muovere critiche e fare opposizioni riuscite purtroppo vane. Ad onore del vero però gli assicuratori — sulla base dei contratti conclusi — usarono generalmente soddisfacente correntezza nella liquidazione di danni, come devo aggiungere che essi per la Sezione italiana si ridussero a cifre insignificanti data la quantità di oggetti minuti, fragili o di alto valore, il che depone a favore della nostra organizzazione del servizio di sorveglianza e del personale che vi fu preposto.

La spesa totale incontrata per il Padiglione d'onore dei progetti di massima alle ultime spese in economia sale a L. 2.500.000 circa ed a franchi 1.400.000 ragguagliata questa somma al 10% si ha in cifra tonda e globale una spesa di poco più di L. 4.000.000. Aggiungendovi la quota di spesa per il trasporto dei materiali di decorazione quasi tutti da Roma a Parigi conglobata dal bilancio nella voce *"Trasporti"*, il costo del Padiglione d'onore fu di effettive L. 4.250.000.

La sistemazione ed arredo delle aree al Grand Palais ed all'Esplanade des Invalides porta a sua volta una spesa in cifra tonda di L. 250.000. Così Padiglione ed aree assorbirono per sè il 70% del fondo messo a mia disposizione in sei milioni e mezzo.

Le spese di rappresentanza, viaggi e permanenza del R. Commissario, suoi Collaboratori amministrativi e tecnici in Italia e sopratutto a Parigi, ove per la durata della mia gestione e per ragioni intuitive



Digitized by Google

si ebbe la maggior applicazione di dette spese, sono salite a poco meno di 300.000 lire, sempre ragguagliando i franchi al cambio del 10%: le Spese Generali di esercizio a lire 100.000 circa, quelle del personale d'ufficio in Italia ed in Francia pure a L. 100.000. Tutte insieme le tre voci raccolte in Bilancio sotto il capitolo *"Amministrazione, Rappresentanza"*, assorbono meno dell'8% della somma impegnata dal Governo per questa Impresa.

Delle altre voci del Bilancio stesso, già ebbi incidentalmente a dare illustrazione o non ne richiedono nella loro intrinseca chiarezza ma anch'esse, come quelle dianzi esposte, spero diranno con quale rigido, indefettibile scrupolo di economia nelle spese esclusivamente affidate al mio criterio amministrativo sia stata condotta la mia gestione, egregiamente coadiuvato anche per questa delicatissima fase del mio compito, dal Segretario Generale e dal Grand'Uff. Pietro Donvito Capo di Gabinetto che esplicò specialmente quì le sue qualità di ottimo amministratore, nonchè dagli altri miei collaboratori.

Essi tutti diedero esempio tangibile di profonda comprensione della finalità dell'Impresa e così efficacemente e con così grande disinteresse e moderazione vollero coadiuvare a raggiungerla anche sotto questo aspetto.

E' col concorso di questi diversi coefficienti spirituali ed amministrativi che ho potuto realizzare il notevole avanzo che il Bilancio qui allegato rivela.



Digitized by Google

Così pur avendo rappresentato l'Italia a Parigi con un monumento insigne dell'arte italiana, oggetto della universale ammirazione per l'imponenza intrinseca, per il valore e la ricchezza fastosa del materiale decorativo in parte ricuperato non a vantaggio del mio bilancio, ma dato in dono alla città di Roma, avendo limitato ogni onere finanziario all'espositore come forse mai avvenne in Esposizioni precedenti, e mantenuta sempre la nostra rappresentanza ad Esposizione aperta in forma rispondente al prestigio ed alle tradizioni nostre ed all'ambiente, avendo insomma organizzato l'intervento ufficiale dell'Italia in una manifestazione mondiale di così grande significato politico-economico-colturale in forma tale ed in guisa che l'Italia non fu certo mai e sotto aspetto alcuno seconda a nessuno dei ventidue Stati partecipanti nell'espressione dell'azione così complessa e multiforme, varia, incessante e vigile che incombe quando si voglia suscitare, come noi suscitammo ammirazione, interesse e simpatia in folle immense, mobilissime nelle impressioni eppur così sensibili al bello, ed in ambienti di alta cultura intellettuale ed estetica quanto le folle e gli ambienti culturali parigini, a malgrado ripeto di una gestione dinamica e complessa quale ebbi a svolgere, sono felice di oggi rendere il mio mandato al Governo con la restituizione di una parte cospicua dei fondi assegnatimi.

Ma se non esito a rivelare per questa circostanza la mia intima soddisfazione, altra ben più profonda e spirituale mi invade anima e mente nel chiudere queste note. Quella di aver potuto raccogliere intorno a me un così eletto gruppo di produttori e di artisti consapevoli per lunga esperienza degli oneri sempre gravi e di diverso ordine non disgiunti da delusioni o da duri sacrifici che sempre le Esposizioni traggono seco, eppure decisi o venire con me per portare



Digitized by Google

a Parigi nelle loro opere per delega spirituale di Benito Mussolini, il segno della nostra vitalità nuova, per tener colà alto, e suscitarvi intorno ammirazione convinta e rispetto, il nome d' Italia con le glorie secolari dell'arte italiana. Quella di aver incontrato nella Colonia Italiana tanta nobiltà e così alto patriottico spirito di collaborazione in ogni circostanza, in ogni opera in cui l' Italia potesse trarre luce e considerazione più fervida; di aver avuto al mio fianco illustri personalità, particolarmente insigni nell' arte, dalla coltura alla tecnica costruttiva, in una cooperazione di fatti, di pensiero e di spirito che considerai sempre essenziali e inscindibili per il mio mandato, e di aver insieme potuto sempre e largamente avvalermi dell'abilità organizzativa e della competenza amministrativa dei miei collaboratori più diretti dei quali ebbi un'opera così affettuosa, fedele e di vigile e multiforme assistenza per me assai preziosa.

Mi si consenta di ricordare ancora con profonda simpatia la cordiale accoglienza fatta al Commissario dell' Italia ed ai suoi collaboratori dal Senatore Chaumet, allora Ministro del Commercio e Presidente dell' Esposizione, e dal suo illustre Direttore dell' Espansione Commerciale, Consigliere di Stato Charmeil; la pronta, fraterna cortesia trovata sempre e sempre così calorosa presso il Senatore Fernand David, Commissario Generale dell' Esposizione di Parigi, ed il suo insigne collaboratore Paul Léon, Direttore delle Belle Arti e Vice Commissario Generale, con i Segretari del Commissariato Louis Nicolle e Naves ed i loro collaboratori più diretti, primissimo tra essi Henry François Dupont; la premurosa, squisita assistenza datami dal Ministro Plenipotenziario Jean Faber, Rappresentante del Commissariato Francese presso i Delegati Esteri che trovarono sempre nel perfetto diplomatico la rapida soddisfazione di ogni loro esigenza, l'elegante soluzione di ogni difficoltà; la cordiale, aperta collaborazione data all' Italia, come agli altri Stati Esteri, con simpatica signorilità e finezza consumata dal Ministro Dunant, Presidente dei Commissari Esteri.

A tutti coloro che appartenendo alle diverse categorie di collaboratori qui ricordate col pensiero o colla penna, coll' azione o col consiglio, vollero con me il trionfo dell' Italia a Parigi o vi cooperarono efficacemente, e certo con la mia stessa gioia lo vedono raggiunto attraverso le risultanze concrete e spirituali qui in forma assai suc-



Digitized by Google

cinta ricordate, io intendo che alla soddisfazione intima dell'opera bella insieme compiuta vada unita la certezza della imperitura, viva, fervidissima mia riconoscenza, che va con non minore sensi di affetto a tutti i dipendenti d'ufficio e di servizio.

❁ ❁

Questa l'opera che ho compiuto, queste le risultanze e le impressioni del mio incarico che ho l'onore di rassegnare a Voi, Benito Mussolini, mio Alto Mandante e Duce nostro.

Suscitatore di fede e di consapevolezza nella gente nostra, a Voi che nella fatica della rivalutazione spirituale e concreta della Nazione all'estero avete acquistato nella Storia d'Italia il posto eccelso che già Re e Popolo Vi hanno assegnato fra i fattori del nostro secondo risorgimento politico e sociale, desidero ripetere qui, assolvendo al compito affidatomi da Voi, la profonda, riconoscente gioia e l'inesprimibile senso di orgoglio di italiano per esser stato ancora una volta chiamato al vostro fianco per una collaborazione transitoria ma non effimera di effetti, forse modesta ma data con la disciplina, con la devozione e con l'entusiastica fede per Voi, che Voi mi conoscete, per la valorizzazione all'estero di questa Italia nostra così meravigliosa nel vigore del suo popolo, nella genialità del suo pensiero, nella salda sicurezza delle sue energie creative.

*Torino, Novembre 1926.*

IL COMMISSARIO GENERALE
TEOFILO ROSSI



Digitized by Google

# RENDICONTO FINANZIARIO

## CHIUSO AL 30 APRILE 1927

Digitized by Google

Digitized by Google

# RENDICONTO FINANZIARIO

## ENTRATA

| | LIRE ITALIANE | FRANCHI FRANCESI |
|---|---|---|
| Contributo del Governo . . . | 6.500.000,— | |
| Interessi al 31-12-1926 . . . | 182.638,77 | 56.495,29 |
| Percentuale su Vendite, Rimborsi e Ricuperi. . . . . | 7.000,— | 52.776,10 |
| Partite di giro . . . . . | 50.000,— | 8.000,— |
| Ricavo rimanenza franchi . . | 70.373,95 | 117.271,39 |
| Totale L. | 6.810.012,72 | |

## USCITA

| | LIRE ITALIANE | FRANCHI FRANCESI |
|---|---|---|
| Progetto, Costruz. e Decoraz. Padiglione Ufficiale e Sez. | 2.588.692,— | 1.606.755,20 |
| Manutenzione Padiglione e Sez. | | 146.336,05 |
| Trasporti e Assicurazioni . . | 393.830,80 | 46.250,— |
| Concorsi finanziari e spese per Espositori . . . . . | 256.911,50 | 37.928,66 |
| Personale Ufficio Ammistrativo in Italia ed a Parigi . . . | 58.900,— | 29.675,— |
| Spese Generali . . . . . | 53.502,30 | 43.836,35 |
| Rappresentanza, viaggi e spese di permanenza a Parigi . . | 171.993,20 | 111.969,15 |
| Propaganda e pubblicazioni . | 45.860,— | 46.049,40 |
| Manifestazioni e Onoranze . | 2.521,30 | 170.543,— |
| Giurie . . . . . | | 84.406,50 |
| Partite di giro . . . . . | 50.000,— | 8.000,— |
| Acquisto franchi. . . . . | 2.564.309,50 | 2.331.749,31 |
| | 6.186.520,60 | |
| Fondo per Relazione Ufficiale e Relazioni Tecniche. Partite varie a calcolo da liquidare | 105.000,— | |
| L. | 6,291.520,60 | |
| **AVANZO NETTO** L. | 518.492,12 | |
| Totale L. | 6.810.012,72 | |

*Torino, 30 aprile 1927.*

IL R. COMMISSARIO GENERALE
TEOFILO ROSSI

Digitized by Google

Digitized by Google

MARGHERITA G. SARFATTI

# LE ARTI DECORATIVE ITALIANE A PARIGI

Digitized by Google

Digitized by Google

Nobile e amabile prova di audacia dette la Francia, convitando le nazioni amiche, l'indomani della distruttrice guerra, per mostrare quanto rimanesse tuttora vivace la mediterranea e latina civiltà d'Europa, nel suo fiore più delicato. Poi che l'arte decorativa è testimone fedele del costume e del tempo, e rivelatrice di significative verità, anche se pretende di camuffarle. L'energia del Consolato e del Primo Impero risuscita le quadrate forme romane, prodigando le vittorie dei guerrieri fin negli sgabelli per i coturnati piedi delle loro dame; tavolini a cuspidi e poltrone a pinnacoli accennano sotto la Restaurazione romantiche velleità medioevali e feudali; il fragile Louis XV nelle imitazioni Luigi Filippo mette su una solida bonaria pancia borghese. Così l'arte decorativa e industriale definisce quello che siamo totalmente, con tutta la ricchezza e l'autorità della nostra coltura; tutti contribuiscono a formarla; essa appartiene a tutti, per tutti i bisogni degli uomini, i solenni e gli umili.

E come si manifesta dunque l'arte moderna, quando dalle astrazioni del quadro e della statua passa alle concretezze dell'architettura e dell'oggetto? E conviene muovere incontro alle forme del suo necessario rinnovamento attraverso l'evoluzione o la rivoluzione, con la ricerca del nuovo, anche eccentrico, oppure adoperando elementi della tradizione adattati e rinnovati nella forma e nell'uso? Da nessuna parte la risposta uscì univoca e perentoria: nemmeno da parte degli estremisti del Settentrione scandinavo, la Danimarca, la Norvegia e la Svezia. No, neppure dal paradossale padiglione dei Soviets, dove molta arte rustica ripeteva le ben note virtuosità folkloristiche dei mugik: legni intagliati, stoffe tessute e rozze pitture tradizionaliste.



Digitized by Google

Mobili Sheraton e ceramiche Wedgwood — neoclassiche o pseudo-romane forme del settecento e del primo ottocento — o ceramiche vittoriane — cioè preraffaellite — della Ruskin Pottery si vedevano nel padiglione dell'Inghilterra, che pur fu la madre del novo stile. E nelle pur freschissime sezioni scandinave, le più recenti invenzioni di merletti e di vetri imitavano con esattezza gli antichi nostri disegni di Venezia, di Burano e di Murano.

A noi soli parve conteso il diritto di ispirarsi a noi stessi, e il Padiglione nazionale italiano di Armando Brasini, per averlo osato, raccolse l'appassionata ammirazione dei molti, insieme con il biasimo di alcuni acerbi ipercritici. A dir vero l'Italia, più di ogni altra nazione si attenne scrupolosamente allo spirito e alla lettera del programma, dettato dalla Francia con meditata limpidezza. Nessuna copia, imitazione o contraffazione dell'antico fu ammessa nel padiglione o negli stands italiani. Non bisogna però dimenticare che dopo le aberrazioni dello stile Liberty, dalle tormentate deliquescenze, dall'architettura ibrida e gracile, e con gli oggetti di confusa destinazione — divani-armadi e letti-scaffali — si ritorna ora d'ogni parte alla chiara logica delle forme, e insieme a un certo rispetto per la tradizione indigena nell'arte di ogni paese; e, dunque, si torna a rispettare l'influenza classica nell'arte italiana.

Su di ciò converrebbe intendersi, dissipando gli equivoci aggrovigliati intorno a questo vocabolo "classico" quando si applica all'arte moderna.

Suprema creazione dello spirito, l'arte non sopporta improvvisazioni. Considerate di lontano, con la necessaria distanza, le più rivoluzionarie novità ci appaiono preparate da una serie di graduali evoluzioni. E se questo accade per le sublimi astrazioni della pittura e della scultura, della poesia e della stessa musica, è ancora maggiormente vero per le arti dell'oggetto e dell'architettura, soggette alle necessità fondamentali e poco mutevoli della vita umana. Paglia o pietra, mattone o ferro, marmo o cemento, tempio, dimora o chiesa, ogni edificio è innanzi tutto un riparo. Una bottiglia e una tavola, un piatto e una sedia sono oggetti concreti, che l'ingegnosità inventiva può variare soltanto nei limiti imposti dall'uso e dalla consistenza tecnica dei materiali.

Rapida e meccanica. la vita moderna obbliga a una semplicità di linguaggio talvolta brutale, che ci riavvicina alle forme d'arte semplici



Digitized by Google

e sommarie. Primitivi di una nuova êra, nella quale la macchina certo asservirà sempre più la materia, una segreta e rivelatrice simpatia ci conduce con zelo talora indiscreto verso gli arcaici sintetismi dell'Egitto o della Cina, e persino verso i balbettamenti dell'Africa negra e le sue infantilità fra goffe e terribili. Tutto ci sembra buono e nuovo, di quanto appare all'alba delle civiltà semiobliate o rudimentali. Noi italiani partecipammo tra i primi a questa giusta e sana frenesia di reazione. Appunto perchè più greve si sente il peso dell'antica civiltà, e la immobile grandezza del passato minaccia talvolta di schiacciare le irrequietudini e il desiderio di ricerca di una stirpe sempre giovane e rinascente, il futurismo rampollò nelle nostre storiche città, proclamando la guerra ai musei, l'uccisione del chiaro di luna, la bellezza della macchina, della lotta, del movimento e dell'officina: tutto il credo vitale di un popolo che non vuole morire. All'esposizione di Parigi, l'estrema punta dell'avanguardia artistica era rappresentata dal padiglione dei Soviets e dalla sezione futurista italiana. Vi figuravano le concezioni d'insieme architettoniche e i progetti di decorazione e di scenari per teatro di Enrico Prampolini e di Giacomo Balla, e i pannelli di Fortunato Depero, dai vivacissimi colori, dalle figure ricamate e sovrapposte in panno sul panno, di perfetta esecuzione e di finissimo gusto, con una composizione stilizzata in maniera schematica e talvolta caricaturale. Anche taluni tra i suoi fantocci in legno dipinto attestavano con i volumi sommarî e la ricerca di ritmi curiosi ed efficaci, uno sforzo d'invenzione spesso felice.

Conviene rivendicare al nostro paese anche questo merito rivoluzionario, poichè senza rischio non può esservi grandezza, e poichè la parte di iniziatrice nell'arte appartenne quasi sempre all'Italia. Non per questo una terra come la nostra deve rinnegare il suo passato storico e la sua tradizione. Si potrebbe dunque rifare impunemente l'assiro e il babilonese, e attingere ispirazioni al medioevo e al romanico, mentre passerebbe subito per un plagiatore inetto e senza forza creatrice chiunque ricordasse la chiara leggiadrìa del nostro Rinascimento? Ricordiamo che lo stesso Rinascimento a sua volta si ispirò dall'antico, senza copiarlo, riconquistandone i principî creativi attraverso gli spontanei atteggiamenti del proprio spirito e della propria sensibilità. Li modificò e li rinnovò, spesso inconsapevolmente, e



Digitized by Google

sempre profondamente. E divenne a sua volta sorgente alimentatrice di nuove ispirazioni e possibilità creative.

Non bisogna ipnotizzarsi nello sterile rimpianto del passato. Ma la luce che un glorioso passato proietta sul cammino per il quale si procede coraggiosamente, può insegnarci a conoscer meglio la via e la mèta, e può esserci di conforto e di sprone. Ci insegna a evitare le insidie del nuovo e dello stravagante a ogni costo, e sopratutto a guardarci dal falso nuovo, arbitrario e violento. Perchè lavoriamo in un ufficio o in un opificio e viaggiamo in treni, automobili o velivoli dalle linee nude e assolute, non è detto che sia desiderabile o necessario di ritrovare questa medesima inesorabilità di rette e di sfere, di spigoli e di cilindri, anche nella casa o nella chiesa, all'interno o all'esterno degli edifici pubblici o privati. Anzi, con più acuta nostalgia chiederemo forse conforto e riposo alle armoniose forme curve, slanciate, mistilinee, alla soavità dei contorni sfumati che girano intorno agli oggetti e ne avvolgono i contorni senza crudezza.

L'arte decorativa moderna non ha risoluto questi problemi, ne ha ignorati o confusi i termini. In fondo, è un problema religioso: dobbiamo esaltare la materia in sè e per i fini utilitari ai quali la piega l'uomo; oppure cerchiamo nelle cose il crittogramma della parola eterna, e nelle apparenze il simbolo dello spirito che le informa di sè e le domina? Vi è una gioia e una consolazione di arcane rispondenze che si attinge attraverso certe linee di bellezza; ed è impossibile spiegare questi sentimenti con la ragione. S'intende, che accanto a questa lirica dell'oggetto e dell'architettura vi è la cattiva rettorica che ne imita lo slancio e ne contraffà l'ardore. E talvolta accade che un movimento iniziale di pura lirica rimanga soffocato dalla sopraggiunta camuffatura retorica.

Da questa Babele delle intenzioni e delle idee il grande Padiglione nazionale italiano, costruito da Armando Brasini proprio davanti all'ingresso principale dell'esposizione, si staccava con magistrale sicurezza di accenti. Movenze classiche, ispirazione vitruviana, carattere latino, romano e italiano, ma scevro di imitazione o contraffazione servile. Il Brasini ricorda i grandi artisti del passato in ogni sua opera, perchè è della loro famiglia fisica e morale, ma conserva piena libertà di attitudini e di movenze. In quest'opera specialmente, le linee maestre, per equilibrio e proporzione di volumi, mostravano un'audacia di



Digitized by Google

espressioni pienamente moderna, grazie ai due pilastri sottili altissimi che formavano il motivo fondamentale dell'architettura. Era necessario insorgere così — romanamente — di fronte alla massa schiacciante e informe del Grand Palais, sovrastante al padiglione. Se è vero che l'architettura verticale è propria dei popoli in periodo di ascesa, e quella orizzontale e declinante è caratteristica dei popoli in periodo di decadenza, il nostro padiglione nazionale, tutto un solo getto verso l'alto, era la significativa rappresentazione della nostra volontà di rinascita, accanita e tenace, affermata con probità nel travertino romano e nel peperino di Viterbo, solidi, lucenti e autentici.

All'interno, nella sala non vasta, ma di grandiose proporzioni, troneggiava il maestoso busto del Duce di Adolfo Wildt.

Tutto quanto nelle varie sezioni della mostra italiana era più bello e più caratteristico partecipava, ogni cosa nel proprio genere, a questo carattere comune: una romanità classica, piena di gravità e di ragione. Così le stoffe di Guido Ravasi di Como, tessuti grevi e morbidi, cadenti diritti; trame d'oro e d'argento a ieratico disegno di elefanti e danzatrici; e broccati di tenero grigio che si direbbero ricamati a farfalle di smalto verde e azzurro, a fiori, a figure ombrate di tutto tondo, corpose e plastiche. Così i gioielli del Ravasco di Milano, coppe di onice, entro le quali piange una rugiada di perle; dadi di malachite, sopra i quali s'imbroncia un gufo; scatolette di squisita materia e ancor più squisita fattura, che permetterebbe di trasformare questi gioielli in piccole statue, per la ponderata loro solidità. Così gli sfarzosi velluti di Maria Monaci Gallenga, dai toni profondi, dalle decorazioni di oro e di argento impresso a fiori, a rame e ghirlande; così persino i ricami della scuola Maraini, quel "punto ombra" che dà effetti di chiaroscuro e di modellazione, effetti di rilievo plastico, insomma, nel più lieve fregio sul tessuto di seta o di lino trasparente.

Nulla del fragile giocattolo di porcellana, nulla di freddo, o di banale, o di frivolo, neppure nei deliziosi ambienti d'insieme, dedicati ai bambini dalla Casa Lenci di Torino. Essa sa rendere i puppattoli di stoffa vivi e caldi, e simili a caricature dei pupi di carne, nelle stoffe dai vivaci colori, dalle sagome curiosamente stilizzate, con le quali trasforma i pupi vivi, a loro volta, in caricature dei puppattoli di stoffa.

E niente è più puramente, modernamente classico delle ceramiche



Digitized by Google

e porcellane Richard-Ginori, di così bella esecuzione, di così ingegnosa forma, rinnovate e decorate sui disegni dell'architetto Giovanni Ponti di Milano.

Dalle montagne e le vallate del riconquistato Alto Adige, Guido Balsamo Stella ci reca i prodotti della scuola-laboratorio: statue, scatole, ninnoli e sopratutto figure e figurette di santi, Madonne e Gesù Bambini, scolpite nel legno con paziente abilità atavica da una razza tenace e fedele, alla quale bisogna però insegnare a non impigrirsi nel già trovato e nel convenuto, a coltivare con sagacia e con disciplina lo spirito di invenzione e di fantasia personale.

Di fronte al razionalismo iconoclasta della giovane scuola, la quale ci condanna a vivere attorniati da inesorabili espressioni di utilità, senza alcuna fioritura ornativa, invochiamo il dono di un po' di bellezza, per addolcire, per arricchire, per nobilitare l'aspra vita quotidiana con il sorriso del divino, del solo indispensabile superfluo.

MARGHERITA G. SARFATTI



Digitized by Google

# RELAZIONI TECNICHE

Digitized by Google

Digitized by Google

*Ogni buon Italiano che nel 1925 visitava a Parigi l'Esposizione mondiale delle Arti decorative e industriali, si doveva porre questa domanda: perchè le più attive e rinomate industrie artistiche italiane, di quelle che in inglese si chiamano industrie-chiavi, non vi apparivano? L'industria del Marmo, ad esempio, visto che Carrara e le montagne Apuane sono in Italia; e l'industria della Seta, visto che Como è in Italia; e l'industria del Vetro, visto che Murano è in Italia. Il nostro Comitato ordinatore aveva fatto il dover suo invitando a tempo i produttori italiani di vetri, di marmi, di stoffe di seta. Fosse timore del confronto, fosse timore della spesa, fosse pigrizia e rassegnazione a vivere sui clienti vecchi e avviati, fosse scarsa fiducia nelle esposizioni internazionali; il fatto è che i capi di quelle industrie da immemorabile tempo nostrane restarono a casa coi loro prodotti lasciando libero il campo ai concorrenti stranieri più pronti e agguerriti, con l'effetto, pel buon nome e la diffusione della nostra arte industriale, che tutti ormai sanno.*

*Il peggio fu che proprio Marmo, Vetro e Seta furono i trionfatori dell'Esposizione parigina. Dai pavimenti e dalle pareti ai piani delle tavole e dei canterani, non s'era più veduto, dall'Impero in qua, tanto sfoggio di marmi. E dalla Francia alla Boemia, dal Belgio alla Svezia, mai tanto vetro e tanto cristallo era stato esposto in una pubblica mostra, pesante e leggiero, limpido e colorato, liscio, sfaccettato, tagliato a ruota: calici, piatti, vasi, specchiere, lampadari, fontane. Ma noi, che da Napoli ad Aquileia abbiamo nei musei i più fulgidi esempi della vetraria antica adesso ristudiati e ricopiati da tutti, noi che abbiamo Murano, noi le cui vetriate dipinte erano ancora cinquant'anni fa domandate da tutte le chiese del mondo, noi non avevamo nemmeno una compiuta sala di vetri italiani. Quanto alle sete, dai nastri alle stoffe da parato, dai galloni alle stoffe da vestiti, erano tante e dovunque da farti credere che lana e*



Digitized by Google

*lino fossero scomparsi dal mondo. Centotrentadue produttori francesi s'erano accordati per costruire un vasto padiglione dove ospitare in bell'ordine le seterie di Lione e i nastri di Saint-Etienne; ma quei di Como non erano riusciti a mettersi d'accordo nemmeno in due, visto che a Parigi se ne incontrava uno solo, il Ravasi.*

*Un buon successo avemmo nella Ceramica, ma molto meno buono di quello che ci saremmo meritati se tutti i nostri industriali e i nostri artisti della porcellana, della maiolica, del grès avessero accettato d'esporre in concordia.*

*Un'altra mancanza faceva stupire: la mancanza delle nostre Scuole d'arte. Dalla Russia alla Svizzera, dal Giappone alla piccola Austria, tutte le nazioni civili esponevano per sale e sale lavori, statistiche, regolamenti, fotografie delle loro Scuole d'arte decorativa. Soltanto noi, zero. Perché? Non abbiamo noi di queste Scuole con folla di scolari, con maestri volonterosi e spesso esemplari, con statuti rinnovati proprio di questi anni?*

*Mi permisi di far notare tanti vuoti e tanti danni al senatore Teofilo Rossi, nostro Regio Commissario, alacre e generoso, esperto d'industrie e d'esposizioni, bene al corrente di quel che valga il lavoro italiano anche quando resta timido e nascosto ed è spaventato dalle gare e dalla novità. E gli ricordai quanto nel secolo scorso allo sviluppo delle arti italiane avessero giovato le franche e meditate relazioni dei nostri giurati, allora opportunamente stampate e diffuse dai Comitati e dal Governo: quelle, ad esempio, del 1867 scritte da Pasquale Villari sull'Esposizione universale di Parigi; o quelle sull'Esposizione industriale di Milano del 1881 pubblicate nel 1885, tra le quali, anche oggi apprezzata, la relazione di Giuseppe Corona sull'"Italia ceramica". Se i nostri industriali d'arte non avevano voluto o potuto partecipare all'Esposizione parigina, provvedesse il Commissario a mostrare loro lo stato di quelle industrie straniere, così che almeno ne venisse all'Italia un pratico insegnamento pel prossimo avvenire. All'intenso lavoro del Commissariato, quale conclusione più degna e più durevole?*

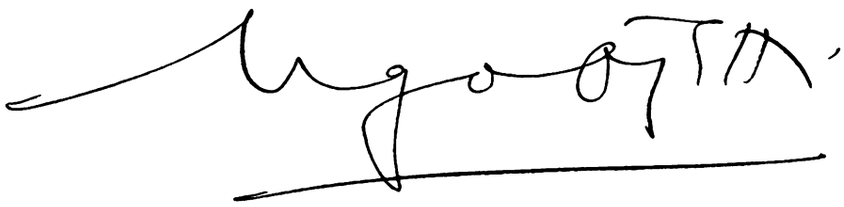
*Il senatore Rossi e il Segretario generale commendator Colla accettarono la mia proposta, e d'accordo con loro invitai a scrivere delle Ceramiche l'architetto Giovanni Ponti milanese, cui si deve il rinnovamento artistico delle ceramiche Ginori-Richard e il nuovo stile che alla loro perfetta fabbricazione ha assicurato nella gara parigina la vittoria; a scrivere del Vetro, il dottor Giulio Lorenzetti veneziano, del Museo Civico Correr, dottissimo anche nella storia delle arti minori della sua città, e il Lorenzetti chiedeva a un tecnico esperto, il professor Antonio Mauri, di trattare particolarmente delle novità tecniche nel vetro e nel cristallo rivelato dalle mostre parigine; a scrivere del Marmo, l'avvocato*



Digitized by Google

*Vico Fiaschi di Carrara, che è uno dei più autorevoli redattori della rivista "Il Marmo" e che ha passato la vita tra i problemi di quell'italianissima industria e di quel commercio; a scrivere delle Sete, Vittorio Ferrari di Milano, il più attento e arguto difensore delle nostre tradizioni d'arte e di tecnica in questo campo, raccoglitore infaticato di sete antiche così da averne costituito un prezioso museo; a scrivere delle Scuole d'arte, il dottor Roberto Papini, che, Ispettore principale nella Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, ha dedicato a queste Scuole molti viaggi in tutta Europa e molti scritti e un grande fervore di propaganda.*

*Ecco le loro Relazioni. Sono redatte senza finzioni retoriche; dicono la verità, anche se può dispiacere ai soliti lodatori che nascondono l'ignoranza sotto l'enfasi del panegirico; offrono consigli e tracciano piani per un lavoro migliore e una conquista di mercati più vasti; hanno fede nell'avvenire purchè le nostre industrie d'arte se lo guadagnino con una fatica di tutti i giorni, niente ignorando dei progressi stranieri, ma restando italiane nell'aspetto e nella sostanza, nella bellezza e nella lealtà dell'opera, che è il miglior modo per accattivarsi i clienti, che anzi è stato per secoli la ragione del dominio italiano su tutti i mercati dell'arte.*



Digitized by Google

Digitized by Google

Arch. GIO PONTI

# LE CERAMICHE

Digitized by Google

Digitized by Google

## Le ragioni dello stile moderno.

È implicito in ogni giudizio un partito che si assume nel giudicare. Ci sia consentito parlando delle ceramiche esposte alla mostra parigina di riferirci alle considerazioni più esplicitamente industriali. Questo, perchè un elemento non trascurabile, da parte nostra, dell'Esposizione è stata la sua funzion di mercato, e su questa si è nettamente regolata la produzione ceramica moderna straniera più importante; e ancora perchè volendo appunto parlare d'arte applicata "moderna" non si può prescindere dall'industria che è il perno della nostra costituzione sociale.

L'industria è la "maniera" del XX secolo, è il suo modo di creare. Nel binomio arte e industria, l'arte è la specie, l'industria la condizione. Non v'è arte applicata che si regga affidata ad un'industria fallimentare. Asserzione così naturale da parer superflua: ma ai molti che da noi si danno oggi alle pratiche decorative, o vi si rifugiano, essa è venuta in mente? Mi par di no, tanto è insufficiente il loro apparecchio industriale.

Consideriamo le cose da questo punto di vista anche se esso da principio non accontenta o non seduce le usate disposizioni intellettuali nel trattar d'arte decorativa. Non saremo intanto fuori della realtà; e ciò vuol dire che saremo nel sicuro.

Giacchè parliamo di un'Esposizione, occorre premettere alcune considerazioni sulla "modernità" che interessano l'industria ceramica.

Risolviamoci intanto, per la nostra saldezza industriale, a non cercare in una mostra l'espressione decorativa, diremo così "autorizzata", dello stile moderno, a non cercare questa manifestazione in un



Digitized by Google

partito disegnativo, a non affannarci a legittimare questa moda o quelle novità. La novità è un fatto naturale della evoluzione delle opere e delle cose coi giorni. Non è mai proceduta per rivelazioni, per deliberazioni, e meno ancora per Esposizioni.

Sarebbe poi pericoloso, per una industria d'arte come la ceramica, credere solo a quel che si vede nelle Esposizioni. La vera arte moderna non è certamente mai stata chiusa, volta a volta, in un recinto. L'Esposizione, questa sorta di congestione rappresentativa, è un fenomeno sospetto per il giudizio della produzione che determina lo stile contemporaneo. Essa non contiene solo dei risultati, delle testimonianze sicure della nostra tecnica, del nostro uso e del nostro costume. Essa contiene tutto; il vero e il mendace, il reale e il fittizio, con proporzioni arbitrarie ed accidentali.

La modernità presumibile di una produzione, quella che ci deve interessare, va riferita a qualcosa di più lato che non ad una mostra per importante che sia; essa va ricercata nelle manifestazioni diffuse, reali delle forme della nostra attività e nei modi del nostro costume sociale. Esaminiamo dunque, cautamente, nelle Esposizioni solo quegli elementi significativi i quali corrispondono effettivamente al mercato esterno, che vivano e vegetino da sè, fuori di esse ed anche senza di esse.

Le Esposizioni, adunando anche questi elementi, ci danno il mezzo di facili confronti. Questa è la funzione veramente utile. La funzione rivelatrice, sovrapposizione artificiosa e pomposa, ormai insopportabile, è dannosa ed è anche sempre fallita. Da Parigi 1900 a Torino 1911, che ci è infatti rimasto delle disperate avventure decorative del nostro tempo, appunto proclamate dalle Esposizioni?

Nulla: o peggio, danno e tristezza. Ma Wedgwood, ad esempio, ha visto sempre continuare a crescere il mercato, cioè l'uso, la diffusione e l'autorità dei suoi prodotti, perchè hanno mantenute più costanti le caratteristiche di stile e di qualità. Ora ad orientare il nostro criterio ed il nostro esame, dove meglio identificheremo l'attributo di modernità e porremo il nostro più sollecito interesse di osservatori? Nella costante aderenza di un prodotto al nostro costume contemporaneo, tanto da esserne una testimonianza schietta ed indispensabile, o nelle esperienze più clamorosamente fallite e che ancora pesano sulla nostra coscienza decorativa?

Per la fermezza del nostro giudizio diffidiamo una buona volta



Digitized by Google

delle presunte e presumibili rivelazioni dello "stil nuovo" e liberiamoci di questa aspettazione giù di moda, di questa mala abitudine o attitudine.

Questo che chiamiamo volta a volta "stile moderno", altro non è che un ritornante fantoccio polemico tenuto in piedi da chi lo esalta e da chi lo nega, e gli innocenti ci van di mezzo.

I novatori, — pure innocenti per definizione —, ieri puntavano il dito sul serpeggiante gambo di un iris, oggi lo puntano su una sorta di geometria colorata e dicono: Ecco lo stil nuovo: e viva. I negatori, — maliziosi questi, come il nostro Vittorio Ferrari o Robert de la Sizeranne —, puntano essi ancora un dito accusatore su quel fiore o su quel rombo e ripetono: Ecco lo stil nuovo: abbasso.

Viva e abbasso, intanto gli dan vita e lo battezzano al fonte (immancabile) della Esposizione. Ma poi, quando alla fine della mostra il poverino è condotto (o gettato) fuori dal recinto, nella vita operante, addio, impazza e muore; e la sua memoria non è che il bersaglio dei successivi novatori, dei superatori cronici.

Si è ogni volta proceduto nella varia successione di "stili nuovi" come se fosse in principio lo Stile, e poi esso dovesse governare l'estetica della produzione. È invece l'uso che determina il prodotto, e il prodotto che determina lo stile, e questo è lo spirito di identità diffusa e profonda fra le cose, quella che ne rende riconoscibile le contemporaneità e il comune carattere.

In conclusione, per capire che cosa è "moderno" noi dobbiamo considerare nelle Esposizioni solo le cose che appartengono effettivamente al mercato, che accompagnano la nostra vita nel costume e nell'ambiente quotidiano, ciò che oggi si fa, con la tecnica d'oggi, perchè oggi si usa.

Ed eccoci al punto: come si manifesta oggi, ed anche alla mostra di Parigi, la Ceramica, a questo modo di vedere, moderna? Essa decorativamente ci appare diversa, anzi contradditoria, ma fermamente caratterizzata, e qualitativamente ci si mostra eccellente, raffinata. Questa ceramica moderna afferma quindi due cose: le qualità della materia e della tecnica, e le qualità stilistiche della decorazione.

Se noi fossimo dunque tentati di trarre dalle sole decorazioni l'elemento rivelatore dello stile moderno, ci perderemmo.



Digitized by Google

Dovremmo noi credere ad esempio, per questi riguardi in Jean Luce o in Rorstrand? In Copenaghen o in Wedgwood? Dovremmo legittimare Gauguin o Krog? Giurare in Decoeur o in Moorcroft? Seguire Gmunden o Ginori? Haviland o Langenthal? Dar fede a Dufy o a Kage? E i mobilieri — perchè il fenomeno è generale — crederanno in Maple o in Sue et Mare o nella Nordiska? E i vetrai in Lalique o in Marinot, in Orrefors o in Venini?

Eppure tutti costoro son ben moderni, tecnicamente, spiritualmente e nel mercato. Ciò che tanto egregiamente ma diversamente essi fanno, è fatto per noi, con una tecnica moderna, ed i loro prodotti sono sui nostri mercati, e poi stanno ottimamente nei nostri ambienti, accontentano il nostro gusto, riflettono la nostra sensibilità e la nostra cultura.

Ed allora? Non ci resta che dire, nei riguardi dell'industria d'arte, che gli elementi dominanti stilistici del nostro tempo sono la cura e l'amore per la qualità e la caratterizzazione compiuta, sicura, raffinata della decorazione.

Questa constatazione risponde anche ad un processo evolutivo delle cose che la legittima anche nell'ordine spirituale, e che accontenta l'attitudine intellettuale con cui ci piace di investigare l'arte decorativa.

Oggi, infatti, la decorazione non è più aderente alla cosa, necessaria, inscindibile da essa, come lo era un tempo, e non può più essere l'elemento classificatore predominante dello stile.

Una volta ciò poteva avvenire: la decorazione si identificava con la cosa. Vestiti, ambienti, armi, veicoli, tutto era decorato, bene o male, ma decorato. E non per farne dei vestiti "d'arte", delle armi "d'arte", dei veicoli "d'arte", come oggi ornatamente direbbero, ma quelli vestivano, si trasportavano, si uccidevano con quei panni, con quei carri, con quelle armi. Ed è perciò che nelle cose antiche sentiamo la decorazione così genuina, veritiera, felice: essa era una realtà necessaria, non una sovrapposizione artistica.

Oggi non più: il nostro costume, il nostro ambiente, il nostro arnese, genuini, sono spogli di decorazione. E invece il nostro più cordiale interesse è per quanto nei prodotti rappresenta sia le tecniche



Digitized by Google

più amorosamente sperimentate, sia l'intelligenza creativa che meglio li adatti alla loro destinazione.

Questa buona qualità è oggi l'elemento classificatore della cosa. Noi giudichiamo dalla tecnica più o meno perfetta, il valore, la provenienza, lo spirito dell'oggetto e la sua modernità. Il nostro stile vero, la reale "modernità" che le cose del nostro uso testimoniano, è antidecorativo, o se più vi piace, adecorativo.

La nostra decorazione di conseguenza (e questo interessa assai la ceramica) è tutta di maniera, supplementare, culturale, puramente artistica. Che essa sia adatta alla materia ed alla tecnica, impeccabile, espressiva: non chiediamo altro.

Essa è tutta cioè stilistica, e non vi è chi non lo veda e non lo possa constatare nel nostro ambiente, nel nostro costume, nelle nostre Esposizioni ed anche in questa di Parigi.

## L'Esposizione.

Ciò acquisito in tesi generale, vediamo quel che della Industria Ceramica era presente e utile al nostro esame.

Ci è assai più facile ora rievocare in giusta prospettiva nomi e cose, che non fosse agevole allora ritrovarne le testimonianze sparse e divise come erano fra l'Esplanade ed il Grand Palais, in padiglioni, sezioni, classi e gallerie.

Francia, Danimarca, Svezia, Boemia, Belgio hanno inteso Parigi prima di tutto come un mercato per le loro ceramiche.

Impegnati ancora a Wembley, i ceramisti inglesi non han potuto che disporre di un buon campionario dei loro prodotti, e non si sono occupati d'altro. Così i giapponesi, troppo lontani.

Gli altri partecipanti (la Germania era solo materialmente assente), cioè austriaci, olandesi, russi, spagnoli, jugoslavi, polacchi, svizzeri, han mandato invece solo dei pezzi, opere particolari di artisti o integrazioni decorative di dati ambienti, il che ci consentirà soltanto, a loro riguardo, qualche considerazione d'ordine sociale ed estetico, ma non l'esame e la ricerca che ci proponiamo.

E noi? Noi s'è cominciato; ma s'arriverà un'altra volta. In questa non abbiamo raggiunto una sufficiente rappresentanza della nostra



Digitized by Google

attività ceramica: lo sforzo ingente di alcune Case che han voluta e meritata l'affermazione parigina non è stato coordinato alla rappresentanza di altre.

La Francia, a casa sua, ha potuto fare una dimostrazione esauriente della sua produzione ceramica. Repertorio completo: grès, porcellana, porcellane traslucide, "faïences" dure, tenere, stannifere, impasti e vernici colorati, maioliche e pezzi unici, oggetti d'arte e di moda, servizi di lusso e comuni, rivestimenti, decorazioni d'architettura, da giardino: tutto. Ha fatto una mostra sincera, ricca di risorse ceramiche, impeccabile qualitativamente, curata, suntuosa ed accorta nella presentazione, rilevata da una scelta severa. La Francia che è pur sempre una assertrice della cosa più frivola, la moda, sa però ognora incutere il rispetto con la qualità e la perfezione meticolosa delle sue manifestazioni.

Sèvres esponeva tutte le tecniche, tutte le realizzazioni, tutte le materie, tutti gli impieghi (insistente quello della porcellana traslucida nella illuminazione): una vera accademia dei decoratori e degli esecutori suoi: Rapin, Gauvenet, Patou, M.lle Lalique, Eric Bagge, Deporter, Max Bondat, Gensoli.

Limoges, "la capitale porcelanière du monde", come era scritto sul frontone del Padiglione limosino, riuniva tutti i suoi grandi produttori di porcellane da tavola e d'uso: Théodore Haviland, Robert Haviland, Ahrenfeld, Balleroy, Lanternier...

Poi le ricche "faïnceries", Sarreguemines, Choisy-le-Roy, Boulanger; i maestri ceramisti, Décoeur, Lenoble, Simmenn, Mayodon; i decoratori, Goupy, l'eccellente Dufy, Suzanne Lalique; gli *atéliers* minori e quelli dei grandi magazzini, produttori di ceramiche di moda e d'uso, Primavèra, Pomona, la Maîtrise, Studio; infine le ceramiche provinciali, Nizza, Marsiglia, Reims...

I modi della produzione francese sono ricchi di interesse; la loro qualità, la loro scelta, ma sopratutto il loro senso così felice della destinazione, rivelano l'esperienza del mercato.

Ai collezionisti di gusti raffinati la ceramica francese dedica i grès, gli smalti, i colati, i pezzi unici dei suoi maestri d'arte, Décoeur, Simmenn, Lenoble, presentati (édités) da Rouard, da Ruhlmann, da la Crémaillère, con un procedimento di mercato abilissimo, che da noi



Digitized by Google

non si conosce ancora bene, ma che l'Austria (Wiener Werkstätte) e la Svezia (Nordiska Companiet) hanno sperimentato con successo. Rappresentano questi pezzi, per l'amatore, pregio di materie, suggestioni di tecniche sapienti, di parentele auguste con gli antichissimi persiani e cinesi, nelle forme elementari di vasi, bocce, coppe, scevri da ogni bizzarria o pretesa simbolica o ideale, di ogni contenuto rappresentativo che non sia quello intrinseco e profondo della loro sostanza e della loro forma.

Per le esigenze ufficiali della rappresentanza aulica di questa eccellenza tecnica, la Francia offre infine i prodotti della più illustre accademia ceramica del mondo, Sèvres.

Per l'arredamento e per la moda, essa crea, per educazione e per istinto, le ceramiche più accortamente commisurate alla loro funzione: ad esempio, i servizi da tavola da Limoges, a Rouard e a Luce, della signorilità più sperimentata (ricordiamo il servizio di Haviland firmato da Dufy, in bianco ed oro inciso), della eleganza più sicura, del gusto più opportuno e, dove occorra, del costo più conveniente.

Rispetto e cognizione della materia, qualità tecniche, finezze stilistiche pongono su uno stesso piano tutta questa produzione così varia che, anche quando non suscita il nostro consenso estetico, ci impone rispetto, come indice di un'educazione decorativa che ha anche i meriti di una presentazione signorile, disciplinata, ottima.

* *

I Danesi han fatto una mostra superba. Sono i protagonisti della industria ceramica d'oggi. L'autorità stupenda di quel che presentano, sta nel fatto che non si tratta di una eccellenza da laboratorio, da *atélier,* da esemplare unico, ma del superiore tenore di tutta una produzione, concepita integralmente, condotta eccellentemente, che ha conquistato e signoreggia un vastissimo mercato, ed ha raggiunto un valore ed una fortuna commerciali importantissimi. Fatto che deve esserci sempre presente per valutare nella sua interezza quel che rappresentano questi prodotti.

Un nettissimo criterio di caratterizzazione determina le manifestazioni di queste manifatture e di questi artisti; essi vanno cioè costituendo di volta in volta quei generi di produzione che si possono chiamare "famiglie" ceramiche.



Digitized by Google

Una serie di grès modellati e colorati da Jais Nilsen, le figurette appassionanti di Malinowski, la "famiglia" dei *craquelés,* ecco dei prodotti della Manifattura Reale; e questi ultimi, su porcellana grigia, a maglie finissime, decorati sopra smalto in rosso rilevato d'oro, in oro ombreggiato in bruno, di una qualità, di un carattere, di un gusto perfetto han provocato la nostra più intensa emozione di artisti, di ceramisti, di decoratori, e quel desiderio di possederli che è la sanzione più sicura del vivace valore di una produzione.

Nè dobbiamo mai prescindere da questa raggiunta e felice capacità commerciale. Per ogni famiglia di questi prodotti vi erano piatti, vasi, bocce, coppe, v'era un'accorta scala di dimensioni e di prezzi ed una varietà di motivi contenuta nelle volute caratteristiche di uno stile. Questi Danesi si fanno insomma artefici della più diffusa tentazione, creano dei sempre nuovi "Copenaghen" che ammiriamo e riconosciamo subito, che seguono oggi alle figurine raffinate, ai famosi animali, ai notissimi vasi e piatti di porcellana dipinti sotto smalto in toni cenerini, alle Faïences Tranquebar e multicolori, a tutto insomma il repertorio illustre e caratteristico che ha recato nel mondo il nome e la fortuna di queste Manifatture.

I Danesi ci insegnano come si costituisca e si determini, si può dire, uno stile per ogni prodotto e come si possa perseguirlo senza contaminazione. Da ciò la loro forza, perchè il prodotto diviene un documento sicuro e durevole di una tecnica, di una interpretazione, di una perfezione; esso acquista la nostra fiducia durevole e determina in noi un desiderio che non può variare come varia il gusto per le cose di pura moda.

Ma non è ancora finita coi Danesi. Assieme a una deliziosa famiglia di piccole cose, oggetti, fiale, vasetti in porcellana con delicati smalti bianchi opachi lattiginosi, di tatto e di aspetto piacevolissimi, la Manifattura Bing e Gröndall di Copenaghen ci ha fatto conoscere i grès modellati e cotti dal figlio di Gauguin, Jean Gauguin, di un grès nudo, del colore e della cruda durezza del refrattario, pezzi che non ci riescirà di dimenticare, nei quali la robustezza della materia si lega ad una vigoria di creazione immaginosa, con gli avvicinamenti più arditi alle figurazioni chimeriche, ora barbare, ora mediterranee, ora di estremo oriente.

Chi pratica l'alta ceramica e i gran fuochi, è sempre còlto da



Digitized by Google

questa seduzione delle origini, da questi richiami stilistici che collegano attraverso il tempo e lo spazio i nostri prodotti. Da Gauguin ai "sang de bœuf" e ai "peau d'orange" di Copenaghen, dai "rouges flambés" di Doulton e di Howson Taylor, ai colati di Moorcroft, ai grès di Décoeur, di Simmenn, di Lenoble è tutta una esaltazione di questa recuperata preziosità della materia, quasi che il nuovo travaglio creatore voglia essere una forma dedicatoria agli augusti antichissimi spiriti della ceramica orientale, cinese o persiana, e che così ci diventa due volte preziosa.

Nè l'ammirazione diminuisce considerando il fatto industriale. Bing e Gröndall e la Manifattura Reale di Copenaghen sono Società anonime, sono fabbriche vaste, organizzazioni industriali e commerciali importanti. Non sono *atéliers* pittoreschi ove un "mirabile" artista manipola terre e magari "domina" i fuochi e produce meraviglie, ma sono migliaia di operai, sono impianti perfetti, sono produzioni organizzate per la vendita, ordinate in cataloghi e listini; sono reti di rappresentanze, negozi e sbocchi diretti sui più grandi mercati, un assieme poderoso di attività che accende di ammirazione chi è sensibile alla reale modernità di siffatti lavori.

Queste fabbriche affidano la fortuna della loro produzione d'arte alle garanzie della qualità ed alla perfetta e continuata caratterizzazione stilistica e materiale dei prodotti. Ecco gli elementi che noi italiani dobbiamo più considerare per salvarci dallo scadimento di stile e di materia della nostra produzione.

Alla Svezia, a questa oggi elettissima fra le Nazioni in fatto d'arte decorativa, per virtù delle sue fabbriche di Gustafsberg, di Rorstrand, di Glafe, spetta l'affermazione d'arte industriale più singolare e moderna.

Queste fabbriche ci presentano non ceramiche di lusso, non pezzi d'eccezione, ma tutto il miglior repertorio delle loro ceramiche da tavola e d'arredamento, e queste non sono statue o birilli, ma vasi, scatole, barattoli, cose di pratico uso.

Se dinnanzi alle ceramiche danesi ci sentiamo in uno stato di soggetta ammirazione, qui l'interesse si fa cordiale, gustoso, condito di un cognito piacer casalingo, ed anche vivacemente attratto da un ge-



Digitized by Google

nere di manifestazioni che sentiamo indubitabili, genuine del costume e delle mentalità di un popolo ammirevole.

Il gusto educatissimo, la tecnica decorativa veramente industriale e moderna (stampa e filettatura e miniatura leggiere), la qualità di materie e di vernici spesso delicatamente colorate con depositi di colore dovuti alla fluidità della vetrina, la cura delle forme, danno a questa produzione una nobiltà ancor più rilevata dalla schiettezza della loro destinazione e dalla confortante onestà del loro prezzo.

E questo è un proposito dichiarato. La pubblicazione (perchè le industrie italiane hanno in tanto dispregio queste utili manifestazioni?) che accompagna ed illustra la produzione di Gustafsberg ha questo titolo e questo sottotitolo significativi: *"Ce que la Suède montre à Paris"* — *"Pas d'objects de luxe, mais surtout l'art appliqué au foyer"*. Criterio esemplare, fenomeno confortante! La bellezza di questi oggetti è una realtà nella sostanza e nel costume. Che più? Quale affermazione d'arte è più valida e sicura e moderna di una che si manifesti così? Essa è davvero l'arte vivente.

* *

L'Inghilterra era presente con tutti i suoi nomi famosi, con la supremazia della sua qualità, con tutte le risorse della sua ceramica: colati, cristallizzati, rossi "sang de bœuf" e "flammés" di Doulton, lustri di Pilkington, porcellane di Cauldon, terraglie colorate e "pâte sur pâte" di Wedgwood, pezzi unici di Moorcroft, maioliche e grès di Carter Stabler Adams, porcellane fosfatiche della Ruskin Pottery. Però senza mostre o apparecchi di particolare importanza. Qualche vetrina e dei pezzi qua e là, ma sufficienti ad individuare i caratteri, del resto notissimi, della ceramica inglese. Essa rappresenta un primato di qualità e un raffinato conservatorismo decorativo, e non ci resta che meditare una volta di più su questi elementi che col tempo, anzichè render noiosa la ripetizione di un modello, l'han resa augusta.

Ma, come accennai, la ceramica inglese era, in quanto ad esposizione, ancor troppo impegnata a Wembley per dare di sè a Parigi una dimostrazione industriale e commerciale adeguata. Qui la sua partecipazione non fu che una degna e cortese rappresentanza.

Così il Giappone: con una raccolta di nobili ceramiche ha solo ricordato la propria aristocrazia in questo campo.



Digitized by Google

Belgio e Boemia han fatto una diligente mostra della loro industria. Riconosciamo il carattere volonteroso ed operoso della produzione belga, ma essa non ci fornisce elementi convincenti.

Belli, ben fatti, convenienti i vasi in grès della Faïencerie de Keramis (Boch Frères) e di Paulus, ma il servizio da tavola esposto come capo particolare, sempre dalla Faïencerie de Keramis, al corrente con l'uso, che tanto si diffonde, delle terraglie colorate, è di una oltranza nella forma troppo fiduciosamente cubista, non temperata da qualche accorgimento d'eleganza. È il tiro consueto che fa il modernismo alle manifestazioni di provenienza provinciale.

Lo Stato Cecoslovacco, ordinatore egli stesso della sua mostra, ci ha fatto conoscere di Hardtmuth e di Postorna (Rakovnik) alcuni servizi d'onore, ricchi, serii, convincenti, ed altri servizi d'esportazione, dei quali taluno, semplice di decorazione, abbastanza piacevole. La mostra boema è stata cioè una mostra pura e semplice di risultati, una dimostrazione sincera di articoli fabbricati con serietà, che cercano, e trovano, un mércato.

Degli Olandesi poche testimonianze ceramiche; qualche buon pezzo d'artista; qualche eccellente esecuzione industriale in terra colorata, della ESKAF, di servizi ideati o ordinati da artisti. Più raffinato e di buon gusto, è ciò che la Svizzera avaramente ci mostra. Ceramiche d'artisti e due servizi deliziosi, anzi deliziosissimi, di Langenthal, con quel senso rigidetto ed educato, tutto nitore e pura qualità che è proprio della produzione elvetica.

Per le altre mostre, Austria, Russia, Polonia, Spagna, Jugoslavia, l'interesse è stato a volte non meno acuto, ma totalmente diverso.

Le ceramiche esposte da queste Nazioni non erano testimonianze industriali o artistiche di una attività moderna, ma piuttosto preziosi, sottili, curiosi documenti sociali di evoluzioni storiche, di condizioni economiche, di situazioni politiche: appartenenti al costume più che all'industria, al paesaggio più che all'opera, quasi direi alla storia naturale.

Il loro esame interessa grandemente il nostro spirito ma concerne solo di riflesso il nostro discorso, e solo per farci conoscere



Digitized by Google

nelle cause e nello sviluppo di alcuni fenomeni la particolare natura di questi.

Interessante è il fatto che le manifestazioni più esclusivamente oltranziste ci vengono dai paesi le cui condizioni politiche geografiche industriali economiche sono più lontane dallo stato, diremo, dinamico di civiltà artistica che ha, ad esempio, generato, per saturazione, il cubismo. Da ciò deriva questo fatto stranissimo, che uno o più esempi di estetica ultramoderna si accompagnino fatalmente a mostre di arte rustica o primitiva. Così è della Polonia, così è della Jugoslavia, così è della Boemia (nelle manifestazioni ceramiche che non sieno della rappresentanza puramente industriale); così è della Russia; e, per un singolare rispetto che considereremo poi, dell'Austria.

Della Polonia e della Jugoslavia ho visto, fra i solidi e bei tappeti e tessuti popolareschi, delle buone ceramiche rustiche che mi hanno interessato allo stesso modo di quelli. Dinanzi alle stoviglie sovietiche con Lenin, falce e martello, fra fiorellini e filetti, (il "principe" in un giardino), il più goduto interesse è stato tutto per il documento sociale autentico schietto che esse rappresentano. Vien subito fatto di riavvicinarle alle ceramiche "Egalité Fraternité Liberté" con la picca e il berretto frigio, raccolte nel Museo Carnavalet. Come quella, questa ceramica rivoluzionaria è vibrante di seduzioni per la elementarità dei colori, per l'espressione schietta e sincera, per un vigore decorativo innocente e nuovo che accosta l'emblema politico ad una superstite espressione decorativa tradizionale.

Per un altro verso, molto interessanti e varie, ricchissime di contenuto artistico son le ceramiche radunate dagli Austriaci. All'infuori di qualche servizio raffinato della Gmunden o della Wiener Werkstätte, son tutte opere d'*atéliers* personali nelle quali cogli il gioco di raffinate sensibilità allacciate ad espressioni volutamente ingenue, rese con le materie più modeste: opere seducenti che non rivelano una speciale arte ceramica, ma uno stato d'animo, un atteggiamento dello spirito e dei sensi. La ceramica è per essi un tramite materiale, come un altro qualunque mezzo di espressione.

Strano veramente, ed appassionante a considerare, ciò che in ogni campo decorativo l'Austria ci mostra oggi. L'impoverimento, il disorientamento politico di classi già raffinate, ha improntato di sè gli spiriti della attuale produzione; con l'indifferenza a costituire



Digitized by Google

qualche cosa che duri, si unisce la più acuta e morbosa espressione di temperamenti, così che certi oggetti si direbbero delle "confessioni" artistiche; dovunque un carattere teso di improvvisazione, fatto di accostamenti creati per brevi audacie, ed una dedizione alle risorse delle materie più povere pronte e modeste, terre, carte e vernici. E nell'insieme la concertazione decorativa più intensamente artistica, ma accompagnata ad un drammatico senso di effimero.

❁ ❁

La mostra della Spagna per quanto limitata e uniforme è stata più rappresentativa delle sue caratteristiche ceramiche che non lo fosse la nostra; belle maioliche riflessate o dipinte (e alcune maestrevolmente da uno Zuloaga, fratello di Ignacio), rivestimenti, pavimenti, coperture, decorazioni architettoniche.

La rappresentanza italiana, come ho già accennato, era assai sproporzionata, scompagnata, diversa dalle vere categorie e dalla vera natura della nostra produzione.

V'erano, con Ginori, tutte le virtù recenti della nostra porcellana; ma, assenti Laveno e Galvani, restava ancora sola la Richard-Ginori con le terre dure a gran fuoco di San Cristoforo e quelle tenere di Mondovì a testimoniare di quel che produciamo in terraglia.

Cantagalli con Ginori rappresentavano abbastanza diffusamente una parte della nostra maiolica: la fiorentina. Ma Ginori (io lo posso dire) intende raggiungere affermazioni migliori in questo campo, e a Cantagalli (anche questo posso dire?) è mancata la convinzione e la vivacità che gli potevano giovare su questo mercato. Chini affermava la bontà dei nostri grès e la sua versatilità; egli si è prodigato con vasi, fregi, rivestimenti, pavimenti offrendo imprudentemente questi pavimenti alla usura del passaggio d'una massa enorme di visitatori.

Ma dove era la industria maiolicara dell'Arno, la pesarese, la faentina, l'umbra, la laziale, la ligure, la veneta? Qualche pezzo, se c'era, in dignitoso incognito, magari camuffato da espressioni moderniste ritenute di prammatica. Viceversa un decoratore di terraglie sopra smalto, Golia, ha fatto una vasta mostra di piatti figurati. Come si vede, sproporzione quantitativa, disordine rappresentativo.



Digitized by Google

## Le tendenze più notevoli.

Quali tendenze da segnalare nel complesso delle produzioni osservate?

Una, e prima, l'importanza assunta dal grès; poi il predominio della qualità e della forma sulla decorazione, che si va semplificando e diventa accessoria e culturale; terza, l'abbandono intero, o la più grande discrezione, delle decorazioni sulle "faïences" da tavola, derivato dall'impiego sempre più diffuso, anzi quasi esclusivo, delle paste e delle vernici colorate; quarta e quinta, la moda dei *craquelés* e la ricerca di vernici bianche lattee opache per terraglie e porcellane; eppoi, come s'è visto, l'amore per gli spiriti orientali della alta ceramica; ed infine — e questo molto ci interessa — la scarsa presenza della maiolica artistica, esornata, già cara ai popoli mediterranei.

Non diamo a tutti questi rilievi la stessa importanza. L'epidemia dei *craquelés,* ad esempio, è pura e semplice moda; trova oggi il suo mercato a Parigi, domani ci arriverà di seconda mano, poi si disperderà. Rimarranno i *craquelés* dei maestri d'arte o quelli, cari al nostro cuore, di Copenaghen. Baderemo cioè alle firme ed al valore, non più al genere.

Un fatto importante è invece che il grès divenga il protagonista delle più singolari espressioni d'arte ceramica e delle ultime ricerche. Sono di grès gli esemplari dei maestri ceramisti francesi, e poi di Stabler Carter Adams, di Bourne, di Doulton, e ad esso si devono le nuovissime affermazioni dei danesi, da Gauguin a Jais Nilsen. Vediamo le grandi fabbriche di Limoges e le Faïenceries, da Sarreguemines a Boch, creare, a lato della propria fabbricazione, laboratori d'arte dedicati esclusivamente al grès. Ciò è ben significativo, segna, a riprova di quanto abbiamo detto, un ravvicinamento della produzione generale alle ceramiche più ardue e alle risorse dei gran fuochi.

Meditiamo questo fatto: esso avrà alfine delle conseguenze di ordine produttivo, quindi estetico. Questa materia trae già dal vigore del fuoco una sua maschia e dura bellezza alla quale Gauguin e Nilsen hanno intonato una modellazione vigorosamente fantastica l'uno, e primitiva l'altro. Essa ci riconduce verso le supreme semplicità della qualità, essa non cerca il pittore, ma il modellatore, il vasaio, il ceramista.

Abbiamo poi notato la accorta misura nelle decorazioni delle



Digitized by Google

porcellane da tavola, e una tendenza che si affranca dalle minuzie cromolitografiche e tende a procedimenti più larghi e più semplici. Certo la più severa discrezione decorativa è l'elemento comune dei servizi di Haviland, di Copenaghen, di Ginori, di Rorstrand che hanno maggiormente conquistato il pubblico. Nessuna novità stilistica, ma una peculiarità nel trattare le decorazioni nelle quali riconosciamo attraverso una diversa interpretazione i temi fondamentali. Non si tratta certamente di abbandonare il piatto decorato a bordure o a fiori, ma di contenere queste bordure e questi fiori in un carattere particolare che a ciascuna fabbrica è suggerito da predilezioni stilistiche, dalla necessità di rappresentare un tipo continuo, una "maniera".

Ma dove notiamo un rivolgimento assai grande è nell'aspetto dei servizi da tavola in "terraglia". Ciò interessa i nostri produttori perchè avrà un riflesso anche sui nostri mercati; non più la terraglia bianca (la semi porcellana e la finta porcellana), ma la virtù dei toni uniti, caldi o addirittura colorati. Da Wedgwood a Luce, alle Keramis, a Willeroy e Boch (per nominare anche un assente), a Rouard, a Sue et Mare, a Gustafsberg son tutti impasti o vernici colorati; dall'avorio al nocciola all'azzurrino al verde al giallo schietto. Dove si accentuano la vivacità e le risorse della materia e della qualità si fa discreto il pittore. La decorazione diventa assai semplice; puri e sufficienti punti stilistici a ricordare le varie maniere, a rallegrarci con temi noti. Ma vi sono servizi d'impasti più delicati, d'avorio caldo, ad esempio, che Wedgwood, Rouard, Sue et Mare presentano affatto spogli di decorazione, puro splendore di pasta e di vernice, sola grazia e robustezza di forma.

Che questo, e non un modernismo solo disegnativo, sia il carattere dell'alta ceramica di oggi è assai significativo per noi; che la più pura ceramica d'oggi sia in Inghilterra al Kensington Museum, in Francia al Museo Guinet è da meditare da noi: da noi essa sarà nel Museo di Pesaro, sarà nelle raccolte di Faenza, di Forlì, di Bologna, di Firenze. Non si cammina verso la estrinsecazione di un modo d'espressione, ma verso il riconoscimento delle virtù più profonde di ogni materia. Quell'antichissima cosa che è cuocer la terra e trarne come una nuova materia, è più che mai fonte di emozione per la nostra sensibilità. Ciò risponde ai processi elementari: e gli elementi sono la terra, il fuoco e l'uomo. La materia nuova, diversa,



Digitized by Google

preziosissima nasce da uno scorcio violento delle trasmutazioni naturali che una misura calcolata, cioè l'arte, ha provocato e tempestivamente fermato, e noi vediamo imprigionata nell'oggetto la testimonianza di quello che fu un momento delle metamorfosi creative del fuoco.

Nei prodotti di alta e pura ceramica è così un complesso di emozioni tattili, visive e quasi penetrative della sostanza che ci rende egualmente preziose, perchè rappresentano lo stesso miracolo, certe antichissime meravigliose ceramiche di China o di Persia ed un vaso di oggi, di Lenoble di Decoeur.

Creazioni auguste e delicate, opere d'arte veramente commoventi perchè in esse v'è tanto dell'uomo quanto v'è della natura; tanta v'è sapienza quanto v'è imprevisto; tanta v'è appassionata volontà quanta v'è appassionata aspettazione.

Ed ora veniamo alla Maiolica.

Assenti noi, la maiolica era, si può dire, assente. Perchè fuori d'Italia essa è di impiego accidentale o rustico: solo da noi essa rappresenta una industria d'arte, un mercato vivace.

Nelle produzioni straniere essa appare solo come rappresentazione del costume rustico se questo costume sussiste: o è come si è visto per l'Austria, la materia alla quale ricorrono accidentalmente temperamenti artistici per raggiungere improvvisazioni particolari, oppure, come in Inghilterra, essa è prescelta nell'intento di armonizzare anche la materia modesta con la forma e l'aspetto innocenti e puritani di quei vasi, coppe e boccali prodotti e decorati da Poole. Hanno questi il pregio di quel pulito candore con cui gli inglesi rifanno taluni oggetti di carattere e d'uso campagnolo, più che altro pel *comfort* del loro spirito.

Ma da noi la maiolica è altra cosa. Essa ha l'autorità delle più alte tradizioni e carattere singolarissimo, ed il suo repertorio arriva fino al gran vaso illustre, alla coppa preziosa, alla grande plastica. Essa ha un mercato ed un riconoscimento ed una esportazione, specie verso gli anglosassoni, grandi; ha impianti, avviamenti, maestranze, risorse.

Nostra negligenza, se la maiolica era assente a Parigi, nostra vergogna se essa non ci è apparsa degna di esservi. Nostro danno



Digitized by Google

spirituale e commerciale. Perchè essa è il problema capitale della nostra ceramica come industria d'arte; e ad essa che rappresenta un tipo, una caratteristica, una forza, è anche legata la diffusione e l'affermazione degli spiriti decorativi e culturali nostri.

## Quel che l'Esposizione può insegnarci.

Quale particolare insegnamento debbono dunque ritrarre i nostri ceramisti dall'Esposizione di Parigi?

È chiaro ormai quel che penso. Non ci occorre affatto imparare da stranieri (e Dio sa quanto facili assimilatori sieno gli italiani) una ultimissima "cifra" decorativa. Per fortuna, come ho detto, Parigi non ci ha questa volta regalato un nuovo "stil nuovo". Ma una cosa invece molto ci occorre, ed è l'acquistare attraverso a questa ultima esperienza una coscienza più adeguata e più chiara delle manifestazioni d'arte industriale moderna presso un grande mercato.

Quali sono i caratteri di queste manifestazioni? Li abbiamo visti: sincerità rappresentativa; eccellenza tecnica; caratterizzazione del prodotto; aderenza, nell'economia al mercato, nel concetto alla destinazione, nell'espressione d'arte all'indole della nostra cultura.

Perchè, alla fine, è appunto da questi procedimenti che si appalesa e si legittima questo benedetto attributo di modernità, e non dalla riproduzione di quattro ghirigori alla moda.

Con questi criteri o con questi risultati abbiam visto che le grandi industrie straniere si son presentate a Parigi. Nè dobbiamo prenderle a modello per pregiudizio di superiorità forestiera, ma per il semplice motivo che se vogliam progredire dobbiamo riferirci per forza ai paesi nei quali la forma di attività d'arte industriale è più sviluppata che da noi.

Sincerità.

Ciò che di bello s'è visto al Grand Palais, all'Esplanade, di Copenaghen, di Rorstrand, di Gustafsberg, di Glafe, di Bing e Grondall, di Luce, di Haviland, di Doulton, di Carter, di Wedgwood, di Pilkington, non è il tentativo, è il risultato, non è la tecnica esibizionistica, non è il virtuosismo di una volta tanto; è semplicemente il



Digitized by Google

tenore della loro produzione normale è quello che essi vendono nei loro magazzini, offrono ai loro rappresentanti, illustrano in cataloghi e listini, contrattano con gli usati sconti e diffondono per il mondo e, ciò che più conta, è appunto quello di cui abbisognamo nelle nostre case, nei nostri alberghi, sulla mensa, sui mobili.

Per questo, come si è detto, i loro prodotti e le loro mostre sono legittimamente moderni e danno un'impressione di forza e di rispetto. Queste industrie si sono presentate non ad una lizza di virtuosismi tecnici, ma ad un mercato di valori tecnici ed artistici. Farsi un mercato: ecco il procedimento ben moderno, da imparare e da seguire deliberatamente.

Non si tratta infatti di sapere o di far sapere ciò che si può o si saprebbe fare, *ma ciò che si fa e come si fa.* L'arte applicata moderna, che esista e che sia in rapporto con lo stile d'oggi, è questa e questa sola: nè si può uscire di qui parlando poi di arte industriale.

Molti produttori italiani hanno una mentalità tutta da rifare a questo proposito: essi fabbricano servizii da tavola e mandano alla esposizione una statua; rappresentano, come Savona, un genere definito e notissimo, ed espongono opere d'occasione. Come posson fare mercato? Cosa possono attendere da una esposizione, oltre una compiacente recensione sui giornali e il solito Grand Prix? Le loro lamentele sulla gravezza dell'esporre sono errate. Non chiedevamo che di vedere la loro miglior produzione, di ammirarla e di acquistarla. Richard-Ginori che ha mandato a Parigi, per vendere, una produzione fatta per il mercato, può attestare quanto questo sia stato pronto e generoso.

Ricordo il nostro povero Mengaroni. Una natura generosa lo spingeva verso le manifestazioni parossistiche dell'arte sua. Non stiamo qui a discutere la natura, il gusto, la loro aderenza al nostro costume al nostro ambiente alla nostra cultura. Ma che ci dicevano esse della solidissima e della fiorentissima industria delle maioliche pesaresi e del suo carattere? È forse essa una produzione di coleotteri e di crostacei giganteschi, di Meduse e Gorgoni? Avrebbe migliorato essa per queste prove? A quali fortune potevano queste condurla? O non l'avrebbe esaurita in questi sforzi straordinari?

Ma che ha questo da fare, non dico con l'arte industriale, ma con l'arte decorativa moderna? Eppure che rigogliosa forza e che abilità



Digitized by Google

preziosa erano in Mengaroni! Questo è l'errore generoso di tanti temperamenti vigorosi, di tanti artisti e artigiani ambiziosi ed abili, e questo è anche l'errore più coltivato e lodato dai promotori delle nostre mostre d'arte applicata.

Si apprestino una buona volta i nostri ceramisti a considerare arte la loro produzione di tutti i giorni, e a porre in essa tutta l'ambizione. Così soltanto avremo una forte industria d'arte ed un nome autorevole, e ricupereremo la gloria delle antiche nostre produzioni che non erano spacci di scarti o liquidazioni di "scelte", come si dice in gergo, inferiori.

E i nostri banditori di mostre si apprestino una buona volta a pretendere questa sincerità, e non altro. Questa è la sola via per nobilitare la nostra produzione, la sola reale dimostrazione alla quale dobbiamo tenere; ad essa sola, e non alle retoriche ciance, è affidato l'avvenire delle nostre industrie moderne d'arte.

❁ ❁

Non ci occorre l'apprendimento di tecniche particolari e, Dio ci guardi, l'abbandono delle nostre. Occorre anzi recuperare tutte le nostre tecniche per avviarci a ritrovare un carattere. Occorre portare le nostre tecniche all'altezza delle altrui, per raggiungere l'eccellenza. Ed occorre anzitutto apprendere la tecnica e la maniera industriale d'oggi, la quale è duplice: quella specifica (nel nostro caso le paste, la modellazione, i fuochi, i procedimenti decorativi, la vetriatura), e quella produttiva, cioè la determinazione e lo studio dei prodotti, la loro distribuzione, la possibilità della loro riproduzione, la accorta diffusione sul mercato, lo scandaglio dei costi e delle convenienze.

A questo proposito occorre dire purtroppo che una parte dell'industria d'arte italiana si è presentata a Parigi in stato di innocenza. Era già difficile, per mancanza di insegne, identificare un nostro prodotto, la sua natura, la sua provenienza, il suo autore; ma era ancor più difficile conoscere, non il prezzo del campione il quale ci lasciava a volte assai perplessi sui criterii che l'avevano determinato, ma la tariffa della produzione. Poteva questa dirsi una manifestazione d'arte industriale moderna?

Prezzi sconcertanti, sconti assurdi, indirizzi sconosciuti, nessun listino, nessun catalogo, difficili trattative; e in quanto a un definito



Digitized by Google

carattere della produzione, questa era sostituita, per l'occasione, da modelli presi a prestito. Diamine, si va a Parigi, lasciamo a casa i nostri panni.

Insomma, se ci sta a cuore che l'industria ceramica italiana si affermi validamente e degnamente sui maggiori mercati, non dobbiamo avere in dispregio ma deliberatamente studiare e seguire tutti i procedimenti per affermare nella realtà la nostra produzione: procedimenti di cui la ceramica straniera è armatissima.

## A che punto siamo.

A che punto siamo su questo cammino? Alcune necessità sono già state intese: la Richard-Ginori, che le ha esperimentate, ha avuto a Parigi un confortante successo. Le sue Manifatture, che avevano già il vanto industriale di una eccellente qualità, han secondato gli sforzi dei loro artisti nel dare un carattere definitivo ai prodotti. Le sue odierne porcellane di Doccia si rifanno ai modelli aulici di quell'elegante classicismo che fu il fiore più singolare e nostrano di quella Manifattura; le sue terraglie moderne di San Cristoforo cercano le parentele vivaci con le ceramiche barocchette e spiritose di Lodi e di Milano.

Un'altra forte industria, la Ceramica di Laveno, ha dato questo anno a Monza altrettanto interessanti segni di particolari caratteri decorativi. A questa fabbrica, di tradizioni più libere, è anche concessa una più larga novità di espressione. Ancora a Monza, Galvani di Pordenone ha ottimamente rappresentato la produzione veneta di terraglie dolci da tavola. Laveno e Galvani avrebbero ben figurato a Parigi, e la loro assenza è fortemente da lamentare.

Porcellane e terraglie hanno oggi una preminente destinazione utilitaria, un particolare servizio da assolvere, che determinano alla fine il loro carattere qualitativo comune. Queste nostre industrie devono pareggiare la qualità delle straniere e rappresentare, con una decorazione di puri e accorti riferimenti stilistici, i motivi nostrani che possano renderla riconoscibile, desiderata, rappresentativa, e che sieno poi svolti con sicura costanza.

Rendendo decorativamente interessante il nostro mercato, noi veniamo quasi a ricrearlo. Ad esso cioè si rivolgerà chi ricerca l'espres-



Digitized by Google

sione decorativa nostra, tanto legata alla gloria della coltura di tutto il mondo; e chi ci onora non ci chiederà mai dei Copenaghen contraffatti o della "Secessione" infedele, ma chiede e chiederà sempre anche alla nostra ceramica moderna i segni di quell'acuta e intelligente decorazione che dagli Etruschi a Pompei, dal Rinascimento al Barocco condusse alle più alte fortune la nostra arte.

Ma è alla Maiolica che sono specialmente raccomandate queste fortune. *Tota nostra est,* ed il suo nome rappresenta nel campo della ceramica la nostra gloria più pura, ed in quello dell'industria d'arte la nostra più vitale ed ingente esportazione ceramica.

Per quanto scaduta essa ha ancora grandi forze per ricuperare l'onore di una volta! Una forza le vien proprio dall'esecrata riproduzione dell'antico che le ha conservato e salvato una tecnica eccellente e un riferimento ai più nobili modelli, e di ciò sia sempre lodata. L'altra forza è di avere con l'estero, e specie verso le Americhe, un rigoglioso mercato. Quest'ultimo è indice di una verità indiscutibile, da far meditare chi si preoccupa della ceramica moderna italiana. Lo straniero acquista magari le contraffazioni di Urbino e di Deruta e non certo le nostre cosucce dette moderne, perchè quelle, anche nella loro tristissima decadenza, sono pur una testimonianza di spiriti decorativi genuinamente italiani, mentre queste sono piccole o grandi bugie. Ecco il punto; noi non dobbiamo fare un'arte moderna lontana da quegli spiriti; è un assurdo storico, stilistico, culturale e commerciale. Ciò che noi dobbiam fare, è una ben più degna maiolica italiana.

Lo possiamo? Molaroni, Mengaroni, Bubani, Minghetti, Focaccia e Melandri, Cantagalli, la Fenice e tante altre nobilissime fornaci minori, sono depositarii di tecniche magnifiche. V'è a Faenza una eccellente scuola; e a vedere come certe virtù della più nobile maiolica si van ritrovando — e ricordo, a Parigi, dei magnifici piatti di Melandri — v'è da attendersi uno stupendo rinascere degli spiriti originarii dei nostri maiolicari.

Qui è tutto. La nostra maiolica ricupererà la propria autorità ed assolverà a due compiti altissimi: la perfetta riproduzione dei modelli antichi (ed io vorrei che ogni pezzo, come un documento, portasse l'indicazione dell'originale suo), e la produzione d'arte moderna che ritrovi una seconda volta attraverso alla nostra sensibilità gli augusti nomi e i caratteri tradizionali nostrani.



Digitized by Google

Prepariamo per i futuri mercati, per le prossime Esposizioni una produzione ceramica di qualità nella quale i nomi di Pesaro, di Faenza, di Toscana, di Savona, di Milano, di Venezia, di Perugia, di Deruta rappresentino la vivace schietta virtù di maniere, di generi particolari: allora il mercato della ceramica moderna italiana si farà rigoglioso ed essa porterà nel mondo la sua nuova ed antichissima nobiltà.

Finiamola di trastullarci con i piatti storti, con le vernici bucherellate e con i coperchi sgangherati e di chiamar magari tutto ciò, che non è nemmen più ceramica decente, arte ceramica o ceramica d'arte perchè c'è sopra tanta, anzi troppa pittura, e perchè il prodotto non deve servire a nulla. Finiamola con le riproduzioni a casaccio per stile e per provenienza, senza studio, senza controllo stilistico, documenti di sola ignoranza, di insensibilità culturale, di facilità senza amore.

*Milano, aprile 1926.*

GIO PONTI

Digitized by Google

GIULIO LORENZETTI

# L'ARTE DEL VETRO E DEL CRISTALLO

A. MAURI

# LA TECNICA DEL VETRO

Digitized by Google

Digitized by Google

L'arte vetraria si presentava all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative ed Industriali moderne di Parigi, nel 1925, con un complesso tale di opere da segnare, sotto ogni aspetto, anche in rapporto alle precedenti mostre mondiali, una tappa degna di esser conosciuta, studiata, giudicata.

Dall'esame del ricco, vario ed abbondantissimo materiale colà raccolto, a cui, se si eccettui la Germania, tutti i più importanti centri di produzione ebbero a partecipare, dalla Cecoslovacchia all'Inghilterra, dalla Francia alla Svezia, dall'Italia al Belgio e alla Spagna, fu possibile trarre un'idea chiara ed un quadro conclusivo in cui poter tracciare a grandi linee quali sieno i caratteri e quale lo sviluppo dell'arte del vetro ai nostri giorni.

È innanzi tutto da notare che in generale le produzioni dei vari paesi pur raggiungendo, come vedremo, risultati di perfezione tecnica e di bellezza stilistica assai ragguardevoli, e pur provandosi in tentativi nuovi, che aprono la via a nuove applicazioni, o richiamano in vita vecchie tecniche dimenticate, serbano fede alla loro tradizione, al tipo di tecnica e di stile in cui ebbero a raggiungere nel passato splendore e fama, così che un cristallo di Boemia o un vaso sfaccettato d'Inghilterra, una coppa soffiata di Murano o una pasta vitrea di Francia, pur assumendo oggi un loro particolare aspetto, possono subito a prima vista essere riconosciuti e individualizzati.

È questo un segno confortante ed è un ammonimento efficace per mostrare come, pur non rinunciando alle varie caratteristiche tradizionali, la produzione non si isterilisce in una inespressiva ripetizione di formule e di tipi, ma, purchè sorretta dall'amore sempre più fervido e dalla conoscenza sempre più precisa e profonda della materia,



Digitized by Google

essa possa rinnovarsi, adattarsi alle esigenze pratiche che la vita moderna richiede, trovare vie nuove ad esprimere nuove forme, nuovi concetti d'arte.

Forma e tecnica, materia e metodo di lavoro sono gli elementi fondamentali che, fusi indissolubilmente, concorrono a creare l'opera d'arte. Perciò io ho desiderato che in questa mia relazione sull'Arte Vetraria, allo studio stilistico della forma e della linea si accompagnasse l'esame tecnico e chimico della materia e dei sistemi adottati nella lavorazione, ed ho perciò pregato che in questo campo di indagini collaborasse un uomo di provata capacità come il prof. A. Mauri, consulente chimico delle Cristallerie Veneziane, docente del Corso di Chimica Vetraria, istituito da due anni a Murano per iniziativa dell'Istituto per il lavoro; a lui pertanto devesi quell'importante complesso di indicazioni chimiche e tecniche raccolte nella presente relazione: e a lui rivolgo il più vivo ringraziamento per il fervore e la diligenza con cui egli ha assolto questo suo compito.

Infine io ho creduto che nell'esaminare la vita e lo sviluppo di un'arte industriale, debbasi non dimenticare del tutto un altro aspetto della produzione stessa, voglio dire l'organizzazione economica, il grado cioè di industrializzazione che questa o quella produzione è capace di raggiungere.

E ciò perchè un'industria artistica dovrebbe preoccuparsi di produrre non solo oggetti di lusso, di "eccezione", ad alti costi, ma altresì oggetti buoni, a buon prezzo, di uso pratico, atti a creare quelle correnti di buon gusto attraverso le quali si determinano veramente in un paese i caratteri stilistici di un dato periodo.

Tale fattore economico, a cui si associa un fattore di carattere etico e sociale, cui gli antichi stessi dovevano badare ben più di quello che a noi oggi non sembri, viene generalmente o del tutto trascurato, o considerato come l'unica finalità a cui si tende.

Conciliare, equilibrare fra loro questi vari elementi, artistico, tecnico, economico, a ciò sembrami debba tendere, almeno in parte, ogni industria artistica, perchè la sua vita sia non una vita fittizia o ristretta ad una sfera limitata di attività, ma sana, vasta, educativa.



Digitized by Google

## La Francia.

La Francia nella storia dell'arte vetraria occupa da secoli un posto di primaria importanza. Se in tempi lontani, nel '500 e nel '600, essa risentì largamente dell'influsso dai vetri veneziani (è noto infatti come molti maestri vetrai di Murano e di Altare trapiantarono in Francia l'arte loro, richiamati anche da allettamenti di grandi guadagni), nei periodi più recenti e sopratutto nell'800 essa venne sviluppando, con caratteri propri, speciali rami di tecnica e particolari sistemi di lavorazione, conquistando fama altissima e incontrastata specialmente nella preparazione delle paste vitree colorate e nel ritrovamento dei varî sistemi e procedimenti di lavoro inerenti a questa tecnica. Le regioni di Nancy e della Lorena furono e sono anche oggi centri celeberrimi nella produzione dell'arte vetraria francese. L'esposizione di Parigi nel 1900 segnò un trionfo per la Francia in quest'arte: i vetri a doppie e triple coperture di François Eugène Rousseau di Parigi, di Emile Gallè di Nancy, di Henry Cros, del Dammouse le conquistarono un posto di incontrastata superiorità; oggi, a 25 anni di distanza, la Francia mostra di aver saputo conservare e sviluppare il suo primato in questo campo, e mostra di aver saputo, attraverso la produzione dei migliori suoi maestri vetrai, dare un'impronta propria, un singolare carattere stilistico alle nuove creazioni che essa presenta.

La Francia ha oggi nel campo dell'industria vetraria una produzione enorme. Si calcola che i suoi 40.000 operai producano per un valore annuo di quattrocento milioni di franchi di merce, dei quali circa quaranta milioni sono esportati.

I prodotti delle sue varie industrie vetrarie di carattere artistico possono raccogliersi in tre grandi classi:

1) i cristalli incisi e intagliati;

2) le paste vitree colorate, lavorate a soffio entro stampo, e poi incise, intagliate, pressate, lavorate col sussidio di abili procedimenti chimici e tecnici;

3) i vetri decorati a smalto.

I CRISTALLI. — In questa categoria eccellono naturalmente le vecchie Case francesi solidamente organizzate, di fama mondiale, tipo la Compagnie des Cristalleries de Baccarat, le Cristalleries de



Digitized by Google

Choisy le Roi et de Lyon, le Cristalleries de Nancy e di Saint-Louis-Lez-Bitche, ecc.

L'alto grado di bellezza che questa produzione francese raggiunge, tale da rivaleggiare con quella boema, consiste nella preparazione perfetta della materia prima, del cristallo brillante, terso, sonoro a cui si accompagna l'eleganza, la leggerezza della forma e della linea, cosicchè in alcuni bei servizi da tavola, sottili e trasparenti, si ha l'illusione di aver dinanzi dei vetri soffiati, illusione che ben presto cade, allorchè il peso dell'oggetto e l'esame più attento della lavorazione ci fanno accorti che la materia è "cristallo" e la tecnica usata è quella del soffio entro stampo.

Accanto a questa produzione a forme eleganti e leggiere, in cui prevale il profilo a curve ondulate, così da giungere perfino ad imitare in un tipo di coppa ad alto fusto le forme veneziane, e a cui spesso non mancano, ideati con squisita sobrietà, semplici motivi decorativi a linee e contorni dorati, o impressi con fini smerigliature nel fusto sottile come uno stelo di fiore (se ne vede un esempio nel servizio "Les jets d'eaux"), si svolge l'altro tipo la cui struttura è rivolta sopratutto a mettere in valore la bellezza cristallina della materia incolore, del cristallo a grosso spessore, lucente come un grosso strato di acqua limpida, nelle infinite rifrazioni della luce iridata, attraverso i profondi intagli e le sfaccettature a diamante. In questi tipi di cristalli pesanti i piani netti e lisci come lame d'acciaio si alternano alle curve morbide, ondulate che, come grosse squame sovrapposte, danno alla materia la bella preziosità naturale del cristallo di rocca, in pieno accordo con le superfici metalliche lucenti dei supporti e delle rifiniture in argento. Per tale tipo di cristalli, servizi da toeletta di gran lusso, ampolle per profumi, bottiglie per liquori, ecc., le cui forme squadrate, cubiche si illeggiadriscono di qualche sobrio ornamento intagliato, ha dato bei disegni Maurice Dufrène; mentre con i disegni dello Chevalier e del Duonaime, "Baccarat" ha prodotto altresì centri da tavola a forma di aiole e di fontane, in cui il vetro opaco e smerigliato è accostato con bel contrasto alla luminosa tersità del più puro cristallo, e ancora vasi, bocce, caraffe, lampade di effetto superbo; ricordo fra tutte il monumentale lampadario posto al centro del padiglione allestito da "Baccarat", in cui le innumerevoli sferette bianche di cristallo brillante, sostenute da uno scheletro metallico, così da formar copertura



Digitized by Google

alla potente sorgente interna di luce elettrica, davano l'illusione di una fantastica scintillante fontana luminosa, fluente con mille iridescenze da polle invisibili.

I VETRI D'ARTE A PASTE VITREE COLORATE, INTAGLIATI, INCISI, A VARI STRATI DI COPERTURE, COMPRESSI E STAMPATI. — Nella sala del Grand Palais, destinata ad accogliere la Sezione dell'arte vetraria francese, in tre grandi vetrine collocate nel mezzo, esponevano i loro vetri René Lalique, i Daum, Maurice Marinot. Intorno a questi tre maestri principali si può raggruppare tutta la più notevole produzione moderna del vetro d'arte francese.

Certo, come si dirà più avanti, Maurice Marinot rivela una personalità d'artista che per l'evoluzione continua della sua arte, per la genialità della composizione, per la profonda conoscenza della materia e delle varie tecniche, sta alla testa dell'arte moderna del vetro in Francia; ma accanto a lui ed agli altri René Lalique appare in un campo di lavoro tutto opposto, artista di fine gusto, di ricca fantasia inventiva, di felici trovate, sebbene le sue creazioni possono apparire spesso di uno stile soverchiamente lezioso e manierato. *René Lalique* proviene dall'arte dell'orafo: e questa raffinatezza di gusto e di esecuzione permane al fondo anche della sua arte vetraria: egli tende sempre a fare anche col vetro dei gioielli. René Lalique adopra un tipo di materia vitrea di mezza opacità, opalina, a base piombica, con alta percentuale di acido borico (1) e questa materia viene lavorata, direi quasi plasticata, allo stampo, di cui egli dà solo il disegno, la linea creativa.

Tutti i vetri del Lalique sono colati e compressi entro controforme, preparate e lavorate con tecnica impeccabile, usando di tutti gli ac-

(1) Sottoposta all'analisi chimica questa composizione vitrea, così detta tenera, bene fusibile, in cui l'acido borico sostituisce lo scarso tenore dell'acido silicico, il cui carattere di opalinità è impartito specialmente dalla presenza dell'arsenico, dall'allumina, dai fosfati, floruri e stagno, ha dato i seguenti risultati:

| | | | |
|---|---|---|---|
| $SiO_2$ | 56,30 % | $CaO$ | 3,40 % |
| $PbO$ | 21 % | $Na_2O$, $K_2O$ | 10 % |
| $Al_2O_3$, $Fe_2O_3$ | 1,70 % | $B_2O_3$ | 7 % |
| | | $As_2O_3$ | 0,30 % |



Digitized by Google

corgimenti suggeriti dalla perizia più consumata in questa tecnica dello stampaggio.

L'arte del Lalique sta principalmente nel saper interpretare e mettere in valore gli effetti singolari di questa sua materia a iridescenze madreperlacee, a intonazioni tenui, morbidissime, quasi vellutate, a cui la luce, filtrando, dà riflessi sempre mutevoli. La materia stessa, a seconda della luce che vi si rifrange e dello spessore che nei vari rilievi essa acquista, sembra mutar quasi di natura, di consistenza: dalla lucentezza vitrea a chiare e luminose rifrazioni della superficie esterna, attraverso trapassi e sfumature insensibili, essa sembra trasformarsi in una mucilagine molle opalina, in cui, come in certe piante o animali acquatici, tutte le iridescenze più deliziose della madreperla sono raccolte.

Con tale pasta vitrea adattata ad effetti ancor più vari, quando essa viene trattata alla superficie con smerigliature e satinature finissime, e spesso anche con verniciature e patine a freddo, di intonazioni basse, brune o verdastre, Lalique ricava oggetti di forma, di tipo, di dimensioni diverse: vasi, bocce, coppe, candelabri a due o a tre braccia, sopramobili, ampolle per profumi dal tappo elegantissimo, ripiegato ai lati come grappoli di fiori pendenti; e tutti questi oggetti egli adorna a vario rilievo con motivi decorativi tratti dalle forme umane, dalle piante, dagli animali. Ancora egli riesce a plasmare intere statuette a tutto tondo, figurine di donna rigidamente stilizzate nei panneggi, che acquistano nei contorni una trasparenza quasi alabastrina, luminosa, come se nell'interno vi ardesse una fiamma. E lavora altresì oggetti minuscoli, ninnoli, fermagli, pendenti, monili, cose care all'abbigliamento femminile, fatte ad imitazione di pietre dure, a tinte unite in verde o in viola chiaro, o a gradazioni sfumate, come nella piccola coppa delle Gorgoni, un gioiello raro anche per la finissima montatura in argento che la sostiene.

In un altro gruppo di vetri, in fiasche schiacciate a grosso spessore, ornate nel mezzo da un mascherone o da penne stilizzate di pavone disposte a raggiera intorno a un bottone centrale, o in vasi di tipo e di lavorazione più massiccia, in uno specialmente, cilindrico, fasciato all'esterno da un intreccio di rami spinosi di pino, o in quello a motivi decorativi tratti da treccie di polipi e di altre bestie di mare, il vetro colorato in verde cupo presenta una insolita struttura di taglio, a sbozzature più forti e a contorni più rigidi, cui i vari gradi di



Digitized by Google

smerigliatura abilmente trattata, conferiscono un insieme di effetto indovinato e assai simpatico, diverso dai soliti vetri troppo morbidi e leziosi.

Inoltre nella sua enorme produzione accanto agli oggetti di piccole dimensioni, Lalique immagina e lavora composizioni di gran mole, come fontane da sala e da giardino, lampadari, vasche, elementi di applicazione architettonica, in cui i vari comparti di vetro lavorati a stampo, a forte rilievo, secondo la solita tecnica, vengono raccolti, incorniciati entro una intelaiatura di metallo, secondo un preordinato schema compositivo. Ed appunto, usufruendo di questa qualità translucida di vetro opacizzato, lavorato a grosso spessore, un tale tipo di vetro e una tale tecnica di lavorazione sono state adattate a preparar lampade pendenti, o specie di coppe da applicarsi al muro a forma di conchiglie o di grossi tubi, che disposti lungo le pareti della stanza, come elementi decorativi nell'insieme dell'ambiente architettonico, servono a raccogliere la luce abbagliante delle lampadine elettriche e a trasformarla in un chiarore calmo, eguale, armoniosamente diffuso.

Tale tipo di pasta vitrea e tale sistema di illuminazione appare ora adottato largamente dai vari stabilimenti d'arte specializzati in questo ramo d'industria artistica: notevole era infatti alla Mostra di Parigi la quantità di belle lampade, alcune delle quali veramente deliziose per la forma elegantissima, in cui struttura, linea, materia, metallo e vetro uniti insieme, concorrevano a dare un insieme di effetto squisito, signorile. Ve n'erano sparse, di tali belle lampade, un po' dappertutto, nella Sezione francese al Grand Palais, o nei singoli padiglioni: le migliori erano delle più note Case di Parigi, come quelle della Casa Genet-Michon, o quelle presentate da Gagneau, o quelle dei fratelli Simonet, o le altre di Sabino, un italiano, stabilitosi da molti anni in Francia e datosi con fortuna a questo genere di industria artistica.

Intorno alla Casa Daum, vecchia celebre vetreria di Francia, si raccoglie il gruppo dei vetri colorati a paste vitree translucide, imitanti le pietre dure e i marmi rari, variegati, macchiati, venati. Quanto alla composizione chimica, queste paste vitree risultano formate dalle varie combinazioni di ossidi: dall'ossido di cobalto per le colorazioni in blu, al solfuro di cadmio e di selenio per i rossi e i gialli, all'uso dei metalli nobili, argento, oro, platino, iridio, per i gialli, i rossi rubino e i grigi.

La Casa Daum, la cui produzione ebbe a meritare fin dall'Espo-



138415 A

Digitized by Google

sizione mondiale del 1900 un Grand Prix, ha il suo centro di produzione a Nancy: i suoi vetri presentano carattere singolare pur applicando una tecnica nota da tempo; essa infatti si rifà alla tradizionale tecnica portata già dal Gallè ad un alto grado di perfezione. È la tecnica basata sulla sovrapposizione delle doppie e triplici coperture a vari strati di vetro di differente tonalità e colore; le quali coperture trattate col sistema dell'intaglio ad acido vengono scavate e scoperte, secondo la composizione decorativa già precedentemente fissata, con effetti simili press'a poco a quelli delle pietre dure lavorate a cammeo. Ma Daum sa ottenere da questa tecnica risultati nuovi, che si discostano da quelli tradizionalmente noti, in cui le superfici liscie, brillanti, tirate a lucido, entro contorni rigidi e taglienti, hanno un'esattezza così impeccabile che sa del meccanico: vetri di tale tipo, in cui non si può non ammirare la valentìa tecnica della lavorazione e la bellezza della materia (bei verdi smeraldi, o gialli topazio, o rossi rubini), presentano le ben note Vetrerie di Saint-Denis.

Daum invece dà alla superficie dei suoi vasi a forme semplicissime, a grosso spessore, soffiati entro stampi in belle paste vitree ad intonazione di color basso, scuro, di verdi, di marron, di bruni, di grigi, una ruvidezza ed una scabrosità di fondo, quasi di vetro incrostato a fioriture di ghiacciuoli, sul quale si staccano a grosso rilievo motivi decorativi di tipo geometrico, dischi, fascie, quadretti, cordoni, anelli, o figure di animali e di piante, sbozzate, solidamente stilizzate a superficie lucida, rilucente: da tale contrasto di superfici opache e ruvide, liscie e brillanti, ne derivano effetti assai indovinati, piacevolissimi.

A volte la pasta vitrea nelle sue varie coperture acquista trapassi di toni delicatissimi, armoniosi, e spesso nell'interno essa si illumina per effetti strani ottenuti con macchie e larghe venature o con pulviscoli di corpi estranei o con polvere d'oro: preparato così l'oggetto, incomincia il lavoro della decorazione dalla superficie esterna: si inizia allora l'opera di incisione, di intaglio alla ruota, all'acido, con ripetute immersioni, scavando attraverso i vari strati e poi levigando, lucidando, smerigliando con le solite note tecniche (1).

(1) L'incisione all'acido si ottiene per mezzo di una miscela fluoridrica-solforica, che rende il vetro perfettamente terso. La smerigliatura invece è ottenuta mediante fluoruri alcalini o metallici terrosi: essa consiste nella formazione di fluosilicati insolubili, che si depositano per gravità allo stato cristallino alla superficie del vetro.



Digitized by Google

Notevoli per qualità stilistiche e tecniche sono i due vasi delle "Gazzelle" e delle "Rondini", che risaltano fra tutti gli altri che compongono il magnifico gruppo di vetri che la regione di Nancy presenta come produzione propria in un'intera sala del suo padiglione speciale. Vi sono vasi colossali, monumentali, alcuni completamente lisci all'esterno, nei quali la sobrietà assoluta della forma mette ancor più in risalto la bellezza preziosa della materia. Fra i molti ricordo una gran coppa di pasta vitrea opalina a spruzzature d'oro, decorata a grossi anelli concentrici; un largo bacile di spessore enorme a quattro strati intagliati; un bel vaso allungato a doppia copertura, tutto pulviscoli d'oro sospesi nell'interno della massa vitrea e infine la grossa fiasca di vetro bigio-acciaio a macchie nere, sul cui corpo schiacciato si delinea a forte spessore, lucido sul fondo scabro, il profilo di un cervo e una fronda, a pochi contorni, geometrizzata.

Oltre a questo che costituisce il gruppo caratteristico e originale dei vetri Daum, questa Vetreria produce anche altri tipi di vetri, in cui ritornano però, tecniche e forme di altri maestri, di altri centri vetrari: si notano infatti vetri bollosi che si accostano ai vetri di tipo Marinot, e vetri sottili, soffiati in cui si rifanno, in malo modo, tipi, forme, modelli muranesi. In questi vetri manca affatto quel carattere di schietta personalità che contraddistingue i loro vetri genuini, in cui i Daum appaiono artisti di forte tempra, conoscitori profondi della loro materia, appassionati della loro arte.

La Casa Daum inoltre si prova, insieme a Majorelle, a unire insieme ferro e vetro: il tentativo non è nuovo, nè è facile. Tuttavia i vetri che Daum prepara e compone, a forme liscie, rudi, a rigonfiamenti o a superfici piatte, a forte spessore, a tinte basse ed unite, si innestano, si compenetrano direi quasi con i supporti che li accolgono in ferro o in metallo bianco patinato, forgiati su disegno di Majorelle; ne risultano talvolta oggetti belli, in cui le due materie di natura tanto disparata non contrastano fra di loro, ma anzi si fondono in una piacevole unità di linea e di colore.

Pure di Nancy, e seguace di Daum, è *Paul Nicolas*: tale si dimostra in un bel gruppo di vetri, insieme ai quali egli presenta una serie di vasi leggieri, soffiati, iridati o fumés, a tenui striature opaline, alla maniera dei Veneziani.

Formano un gruppo a parte le paste vitree a consistenza, direi



Digitized by Google

quasi alabastrina, semitrasparenti, di superficie tanto liscia e morbida da sembrar quasi cere colorate: sono queste le paste vitree di A. Walter (Nancy) e di Georges Despret, in cui si continua e si elabora la tradizione del Dammouse; imitano le pietre rare, onici, corniole, agate, diaspri, e perfino le giade orientali, assumendo tonalità di colori delicatissimi, di rosa pallido, di verdolini teneri, di violetti, perfin troppo leziosi e dolciastri da sembrar paste zuccherine. Gli oggetti che se ne ricavano sono di piccole dimensioni, gingilli, sopramobili, ciotole, vasetti, statuine ispirate a quelle di Tanagra, o piccoli animali, la tartaruga, il pulcino, ecc.; l'abilità nel preparare la pasta e nel lavorarla è tale che questi ninnoli acquistano la preziosità della materia rara che imitano.

Affini, sebbene più complessi nella tecnica e negli effetti, sono le paste vitree *Argy-Rousseau.*

I suoi vasi, le sue coppe ornate con figure a rilievo, ottenute a stati di vario colore, prendono ad imitare nell'effetto finale certi vetri romani o alessandrini dei primi tempi dell'impero, ispirati alla tecnica del cammeo; in fondo, per la sua tecnica, a base di forme e controforme e colature di paste vitree, Argy-Rousseau può considerarsi un plastico del vetro (1).

Su tutte però eccellono le paste vitree di *François Decourchemont.* L'imitazione che egli sa ottenere delle pietre rare è sorprendente: non si può desiderare nè di più nè di meglio; a questa, più che imitazione, creazione di bellezze rare di natura, è rivolta tutta la consumata e geniale abilità tecnica di questo maestro. Nelle sue mani la pasta vitrea assume l'aspetto, la consistenza vorrei dire, dei più lussuosi marmi venati, delle più rare pietre macchiate; l'occhio accarezza

---

(1) I vetri di Argy-Rousseau sono lavorati con una tecnica simile press'a poco alla tecnica adottata per la fusione in bronzo a cera perduta. Essi presentano un sistema di lavorazione affine certamente a quello che il Decourchemont descrive per alcuni suoi vetri: del vaso o dell'oggetto che si vuol foggiare vien fatto il modello in cera, su cui vien ricavata la controforma in terra refrattaria; in questa vengono disposte le varie paste vitree diversamente colorate, secondo gli effetti prestabiliti; tali paste vitree sono ottenute con materie polverizzate ed impastate con sostanze gommose. Quando tali paste vitree disposte nell'interno della controforma sono bene essiccate, tutta la forma vien posta nel forno di cottura a mille e cento gradi per una o due ore: a tale temperatura avviene la vetrificazione delle paste vitree, mentre lo stampo esterno si polverizza, diviene friabilissimo, lasciando libero l'oggetto formatosi entro nelle interne cavità.



Digitized by Google

incantato le tonalità più delicate di verdi, di gialli bruciati, di bruni, di rossi, e la mano passa sulla superficie levigata di queste belle coppe semplicissime di linee, animate solo di qualche leggiero motivo decorativo, come se, non di vetro, ma ricavate fossero da blocchi rari, preziosi di malachiti, di agate, di calcedonie, di corniole e diaspri di eccezionali dimensioni. Decourchemont ha una così profonda conoscenza nel preparar chimicamente le sue colorazioni che di ogni venatura, di ogni macchia, di ogni trasparenza più leggiera, sa interpretare la vibrazione e fissarne gli effetti.

Solo l'Egitto ed Alessandria hanno preparato paste vitree di tale perfetta lavorazione da poter essere paragonate a quelle del Decourchemont.

In *Maurice Marinot* la Francia vanta oggi il suo maggior maestro del vetro, maestro di vecchio stampo, di grande stile. I suoi vetri ci pongon dinanzi ad una forte tempra di artista, ad una geniale figura di tecnico. Dotato di grande senso d'arte, Marinot conosce intimamente il suo mestiere, ama profondamente la sua materia: da questo contatto continuo con questa, da questo approfondire appassionato di ogni secreto della sua tecnica nasce la sua arte, deriva alle sue decorazioni quella rispondenza stupenda, quella unità rara di forma e di tecnica, di linea e di materia che è la legge fondamentale di ogni vera creazione d'arte. "Quanto più si conosce il vetro (son sue parole) tanto più si è indotti a lasciare a questo libertà": ciò che si dovrebbe ripetere per ogni forma d'arte, sopratutto industriale.

La sobria e vigorosa struttura architettonica delle forme massiccie dei suoi vetri, il sistema chiaro e netto di cristallina semplicità dei suoi schemi ornamentali nel giuoco combinato di poche curve, o nel facile intreccio di pochi tagli precisi e rudi, sono nati e pensati in virtù della materia stessa, che egli lavora. Da questa, con abili accorgimenti tecnici, attraverso pazienti, instancabili, appassionate prove e riprove, Marinot ha saputo ricavare effetti di così rara bellezza, da suscitar in noi l'imagine di certe portentose incrostazioni o di certe fantastiche efflorescenze di piante o di minerali, che solo natura nella profondità dei mari o nell'interno di grotte profonde sa creare.

Nei vetri che Marinot espone, nessun elemento sovrapposto di smalti o di paste vitree egli usa per animare e valorizzare le sue creazioni, ma nella stessa materia vitrea egli sa trovare gli elementi ne-



Digitized by Google

cessari, sufficienti a foggiare l'opera d'arte: da esterna la sua decorazione penetrata in profondità è passata a rivestire l'"anima" dei suoi calici, delle sue bocce, dei suoi vasi, su cui il rivestimento di enorme spessore agisce con effetti lenticolari, con trapassi infiniti ed imprevisti: qui artista e tecnico hanno un'anima sola.

Marinot non è nato maestro vetraio: ma solo dal 1911, quasi trentenne, lasciata la pittura, si diede, non come dilettante, ma come uomo di "mestiere" alla sua nuova arte. Esaminare la produzione di questi suoi quindici anni di lavoro è seguire la logica e chiara evoluzione della sua arte: dai primi vetri leggieri, in cui le sue qualità pittoriche di fresco e gioioso impressionista si riflettono, in semplici ritmi di linee e di toni, nelle decorazioni a smalto delle sue fiasche, tutte liscie, bianche, trasparenti e lucenti, noi lo vediamo a poco per volta abbandonare le attrattive del colore e passare, quanto più conosce e si innamora di questa sua materia, alla tecnica dell'intaglio alla ruota ed all'acido, in cui egli non si accontenta di scalfire o di "smerigliare", di render scabra o leggermente "ghiacciata" la superficie dei suoi vetri, per moltiplicare gli effetti di rifrazione e di contrasti, ma ha bisogno di penetrarla con tagli così profondi, così vigorosi, da richiedere, come un suo illustratore riferisce, perfino trenta passaggi in bagni di acido ed altrettante ricoperture di bitume. È il periodo in cui egli crea quelle sue bocce massicce, che sembran sbozzate a forti colpi di scalpello, ad ornamenti geometrici, quasi ad imitare ordigni meccanici; e in cui la forma interna dell'oggetto sembra raccogliersi e delinearsi per balzar fuori intatta dall'involucro che in parte ne fascia ancora la superficie, a segmenti o a cerchi o a striscie combinate, secondo un semplicissimo ritmo di linee e di contorni. Da questo secondo periodo si passa alle ultime creazioni del 1922-25 in cui, come ho detto, anche la decorazione ad intaglio scompare e in cui la forma si fa ancor più semplice, più sintetica, più aderente al nucleo interno, che è luce e vita dell'oggetto. Quest'"anima" interna Marinot ottiene scagliando su una pasta vitrea molle degli ossidi metallici polverizzati, colorati o neutri, così da trasformare la sostanza vitrea onde si compone, in una superficie tempestata di bolle sottili e fitte come gas in effervescenza, o striata da screpolature che si complicano in una rete sottile di nervature e di vene; intorno a questa è adattata una grossa copertura in cristallo bianco, liscio, che, quasi spessa lente, ne aumenta e ne ingrandisce gli effetti.



Digitized by Google

Effetti come di pioggia d'oro e di argento, su fondi tinteggiati a toni brumosi di rossi ruggine, di verdi oliva, di rosa vecchio o di bistro, armonizzati in giallo caldo, o marezzati a curve ondose di amaranto...

Altri maestri di Francia, colpiti dalla singolarità di questa tecnica hanno naturalmente preso ad imitarla e, pur senza portarvi nessun nuovo accento di valore d'arte, hanno saputo escogitare nuovi ingegnosi sistemi di lavorazione, riuscendo a disporre la serie delle bolle interne, non più affidandosi al caso, ma secondo un prestabilito disegno. Con tale innovazione tecnica la Casa U. M. A. B. di Bezons sur Seine presenta i suoi vetri, piatti, vasi, fiasche a forme assai semplici, a morbidi rigonfiamenti, a lumeggiature argentee: copertura esterna bianca su "anima" interna scura, quasi nera, contro cui sono sospese bollicine interne luminosissime, piccole sferette vaganti, disposte a volute e a spirali. Ed è per tale nuovo ritrovato che la Casa U. M. A. B. meritò la massima onorificenza del Grand Prix.

I VETRI D'ARTE DECORATI A SMALTO. — Un gruppo a sè formano i Vetri con decorazioni a smalto: la Francia vanta fama secolare nell'arte di preparar e comporre smalti, anche solo considerando lo smalto come elemento decorativo applicato al vetro.

Sono numerosissimi anche in questa Mostra, distribuiti un po' dappertutto, gli esempi di tale tecnica: sono servizi di bicchieri da tavola, bocce, caraffe, vasi, piatti in vetro soffiato, bianco o "fumée", ornati con più o meno buon gusto a motivi decorativi di tipo geometrico o a composizioni varie, animali, frutta, fiori, in cui la tecnica a smalti opachi si alterna con dorature brillanti o "matte", ottenute a caldo e a freddo. Ne presenta un gruppo considerevole la Casa d'arte Delvaux; e due pittori sono specializzati in tal genere di decorazione, Marcel Goupy e Jean Luce. Interessano di più per la novità delle applicazioni tecniche e per la bellezza dei risultati ottenuti, gli smalti di Platon Argyriadés, di André Foucault e di Auguste Heiligenstein.

*Platon Argyriadés* è un greco francesizzato, uscito dalla Scuola ceramica di Sèvres, e ceramista si mantiene essenzialmente nella concezione dei suoi smalti con cui orna piatti, bocce, coppe. Egli spesso non ricopre interamente la superficie dei suoi oggetti vitrei a forme liscie, semplici, ma ne limita la decorazione a un ristretto comparto, e la decorazione, generalmente un nudo di donna, uno stelo di pianta,



Digitized by Google

un fiore, è ottenuta con due o tre soli toni, con pochi accordi ben definiti di colore, bianco, azzurro, rosso a grosse colature, racchiusi entro forti cordoni dorati: su tali effetti cromatici attraverso una stilizzazione tutta moderna, poggiano gli elementi caratteristici della sua arte.

*Foucault* ed *Heiligenstein* ricoprono invece interamente la superficie esterna degli oggetti vitrei con la decorazione a smalto; alternando a volte smalti opachi a smalti traslucidi, riescono ad ottenere pezzi di raro pregio stilistico e tecnico.

Per entrambi la fonte di ispirazione è naturalmente l'arte orientale, gli smalti cioè di tecnica bizantina e persiana. Entrambi tendono infatti ad ottenere con un metodo di lavorazione più rapido e più economico gli effetti degli smalti "a cella": al posto del supporto metallico, della lastra d'oro o d'argento sta il semplice vetro di cui è formato l'oggetto che si vuol decorare; le cellette, entro cui dovranno essere collocati i vari smalti e che costituiscono i comparti, da cui risulta l'insieme della decorazione, in luogo di esser limitate da laminette sottilissime d'oro, all'usanza bizantina, sono circoscritte da cordoni, da filettature dorate ad oro precipitato. Il solo particolare tecnico in cui diversificano gli smalti di André Foucault da quelli di Heiligenstein consiste in ciò che, mentre i lavori del primo tendono a raggiungere una superficie perfettamente liscia, tirata a lucido (e in ciò egli si accosta più da vicino ai modelli bizantini), quelli del secondo, di Heiligenstein, presentano invece una superficie ineguale ondulata. Infossate sono le filettature d'oro; di vario rilievo, alcuni a più grossa, altri a più sottile colatura, sono i comparti degli smalti multicolori; su questa varietà di risalto e quindi di varia rifrazione luminosa, poggiano in parte gli effetti di lussuosità e di ricchezza che gli smalti dell'Heiligenstein offrono nel loro insieme.

La varietà e lo splendore dei toni, la preziosità della materia usata, la bella armonia degli effetti di colore e di linea, la perfezione e la cura amorosa della lavorazione e della tecnica (l'Heiligenstein, che ho visitato nel suo studio cuoce egli stesso i suoi smalti in una sua muffola a gas) tutto concorre a dar pregio e rarità alle sue creazioni, alcune delle quali (ricordo ad esempio certi piatti decorati a grifi) sono degne di essere veramente accostate agli esemplari perfetti di quell'arte orientale che è la naturale ispiratrice di ogni creazione di lusso e di colore.



Digitized by Google

## La Repubblica ceco-slovacca e l'Austria.

I CRISTALLI DI BOEMIA. — La Repubblica ceco-slovacca, uno degli Stati sorti sulle rovine della monarchia austriaca degli Absburgo, costituitasi intorno al popolo di nazionalità boema, ha oggi naturalmente assorbito la maggior parte della produzione dell'arte vetraria, che mirabilmente organizzata e sviluppata sotto l'ex impero d'Austria, era venuta acquistando una fama ed una fortuna enorme.

La rinomanza dell'arte del cristallo boemo ha origini ben lontane; le Cristallerie di Boemia e il così detto "cristallo soffiato" muranese rappresentarono nel passato per secoli, e rappresentano tuttora i due tipi di vetro che per la loro stessa costituzione chimica, per i loro caratteri, per le tecniche stesse di lavorazione possono considerarsi i rappresentanti di due ben diverse tendenze artistiche, le maggiori correnti secondo cui si svolse l'arte vetraria europea nei secoli trascorsi: il vetro a soffio muranese e il cristallo intagliato boemo. È noto infatti come tra la fine del '500 e l'inizio del secolo successivo, col decadere progressivo dell'arte veneziana, venisse acquistando sempre maggior fortuna e diffusione la produzione dei cristalli boemi e come la fama di quest'arte boema avesse raggiunto tale altezza da far sì che, agli inizi del '700, anche Venezia, sebben riluttante, dovesse per opera di Giuseppe Briati, uno dei nostri maggiori maestri vetrai, accostarvisi ed imitare, per quanto era possibile, il tipo dei cristalli incisi di produzione boema allora tanto di moda. Questi due tipi di vetro, il boemo e il muranese, appartengono a due famiglie diverse: il primo, a base potassica, è il tipo classico del così detto "vetro continentale"; il secondo, a base sodica, è il tradizionale vetro usato nei paesi costieri e detto appunto "vetro marittimo". Nel momento in cui Venezia raggiunge la massima fama nelle sue vetrerie, circa cioè l'inizio del '500, e nella purezza ed eleganza della forma, questo tipo di vetro muranese soffiato, bianco, trasparente, leggiero, lucente, senza alcun motivo decorativo sovrapposto od applicato, era noto col nome di "cristallo di Venezia". Ma tale denominazione estesa di poi al tipo del vetro boemo, finì coll'essere esclusivamente adoperata per dinotare il vetro di Boemia, chè infatti tale tipo di "vetro" tendeva ad accrescere il grado di trasparenza, di lucentezza, di tersità, raggiungendo risultati di grande perfezione.



Digitized by Google

La natura di questo "cristallo" a base e ad alta percentuale di potassa presenta inoltre, in confronto del vetro muranese, un grado di ben maggiore durezza e resistenza, infinitamente più adatto alla tecnica del taglio ed alle varie applicazioni di molatura, di sfaccettatura, di lucidatura all'acido ed alla ruota, che rese possibile tutta la mirabile produzione artistica della secolare arte boema. E l'arte vetraria boema è infatti anche oggi legata a questa sua tradizione artistica: mutarne il tipo ed i caratteri, sarebbe svisare la particolare natura della sua materia vitrea, sarebbe non valorizzarne e non interpretarne le doti naturali e le specifiche qualità. Ciò però non significa che il tipo di quest'arte sia rimasto immutato, che i maestri vetrai boemi si siano accontentati di imitare e ricopiare gli antichi modelli, chè anzi, specie negli ultimi tempi, si è venuta escogitando ed applicando tutta una larga serie di perfezionamenti così da rendere la produzione quanto mai perfetta sotto ogni riguardo. L'incremento rapido ed intensissimo della produzione ha progredito di pari passo con la sua vasta organizzazione economica e commerciale, seguìta contemporaneamente dallo sviluppo altrettanto mirabile verificatosi nel campo dell'insegnamento affidato a scuole specializzate di vario grado a base eminentemente pratica e sperimentale; oltre agli istituti famosi di Steinschönau e di Haida (oggi, notiamolo, con recente disposizione chiuso agli allievi stranieri), altri se ne vennero e se ne vengono organizzando anche presso le più importanti fabbriche, con le quali esistono stretti legami di simpatia e di collaborazione, perchè gli industriali stessi vedono con favore e proteggono e favoriscono in ogni modo la formazione e l'incremento di questi istituti; essi infatti sanno che qui si preparano i buoni operai, i bravi maestri d'arte, gli esperti tecnici a cui domani sarà affidata la fortuna dei loro stabilimenti. In tale campo la Cecoslovacchia si è limitata a seguire e a sviluppare principalmente iniziative, criteri, metodi già adottati e portati ad eccellente grado dall'Austria che, come è noto, in materia d'insegnamento artistico-industriale ha saputo creare un sistema didattico che può considerarsi un modello del genere. E altrettanto interessante e proficuo sarebbe conoscere e studiare l'organizzazione interna economica sociale e commerciale sotto cui è raccolto ed ordinato l'enorme lavoro di produzione vetraria di vario tipo artistico ed industriale, che mette capo alle 154 fabbriche di vetri in pieno sviluppo, composte di oltre quattromila officine, a cui attendono



Digitized by Google

sessantamila operai, senza contare i novantamila artieri che lavorano a domicilio.

Una così vasta mano d'opera spiega l'ingente produzione di questa industria boema, che rappresenta uno dei maggiori cespiti di attività economica della repubblica cecoslovacca, nella quasi totalità esportata e venduta in tutto il mondo. Lo Stato asseconda e cura con amore e con oculata praticità questa sua grande industria; anche a Parigi il servizio di informazione e di propaganda era regolato in modo encomiabile. Il Segretariato della Sezione cecoslovacca aveva fatto preparare opuscoli, relazioni, riassunti informativi sulla conduzione e sull'attività delle varie industrie artistiche, mettendoli a disposizione di quanti ne avessero mostrato interesse.

Ho voluto soffermarmi a considerare anche sotto questi aspetti didattico, economico e commerciale la produzione vetraria boema, poichè dallo studio e dalla conoscenza delle esperienze fatte e dei criteri seguiti in ogni campo, anche noi potremmo non poco imparare.

La produzione dell'arte vetraria boema non vien meno alla sua tradizione di lavoro, poichè, come fu detto, il vetro usato continua ad essere, sia pur raffinato, migliorato e perfezionato nella sua composizione chimica, il famoso e antico "cristallo" (1). Materia dunque che per la sua singolare lucentezza e resistenza al taglio, meglio si presta ad assumere forme pesanti, massiccie, a grosso spessore, soffiate a stampo, in cui l'opera del taglio profondo, della molatura, della sfaccettatura, può trovar buon giuoco ed adattarsi ad assumere varietà di

---

(1) Il Cristallo di Boemia chimicamente è esente da piombo: non si impiega infatti il minio che per certi vetri colorati ed in piccole proporzioni. Con precisione è un silicato doppio di potassio e di calcio. Un cristallo boemo della Mostra di Parigi, analizzato dal prof. Mauri, ha dato questi risultati:

$Si O_2$ . . . . . 76 %
Ca O . . . . . 6,5 %
$K_2 O$ . . . . . 17,5 %

rispondente alla miscela fusibile:

Sabbia. . . . . 100
Calce . . . . . 18,5
Potassa . . . 23,00

Tale tipo di vetro fonde meno facilmente del vetro piombico, si lascia bene lucidare, conserva più a lungo il suo bel lustro, presenta un maggior grado di durezza al taglio.



Digitized by Google

tipi e di aspetti caratterizzati dalle molteplici e brillanti rifrazioni della luce. In tale tecnica i boemi tengono, e non da ora, indiscutibilmente il primato e sanno a volte raggiungere un grado di stupefacente virtuosismo di abilità. Nè solo usano cristallo bianco, terso, incolore, ma spesso vi aggiungono colorazioni di squisita bellezza: colorazioni diffuse in tutta la materia o disposte a strati sovrapposti, con cui il terso cristallo bianco di fondo si alterna e si combina con strati di vari altri colori mediante la nota tecnica delle varie coperture tagliate e molate, tecnica in cui i boemi sono maestri impareggiabili. L'uso di queste varie tecniche di colorazione, di intaglio alla ruota, di incisione all'acido, felicemente adattate e combinate, conduce a creazioni che hanno in sè la preziosità della materia rara e della perfetta lavorazione, sebbene spesso nell'insieme l'oggetto risenta di una certa pesantezza e gravità di forma, proprio dei caratteri stilistici della razza. Sono bacili, bocce, caraffe, coppe e piatti, servizi da tavola, vasi e vasche per fiori di cristallo tersissimo, brillante, alcune veramente monumentali per dimensioni e per l'abilità tecnica della lavorazione; in queste a volte il tradizionale taglio a piani netti, a spigoli acuti, propri della sfaccettatura prismatica, si alterna ad una linea di più dolce ondulazione, a larghe superfici curve, in cui i più bei colori, dal rosso rubino al verde smeraldo, dalla languida ametista al topazio bruciato, al blu cobalto, splendono meravigliosamente. Si ha ancora negli occhi lo splendore abbagliante che, nella vasta sala del Grand Palais destinata alla Porcellana ed ai Cristalli della Cecoslovacchia, si rifletteva tutt'intorno in mille giuochi di luce e di colore attraverso le infinite sfaccettature degli stupendi cristalli esposti nelle ampie vetrine e delle ricche lampade, alcune colossali, tutte a prismi e a pendagli diamantati. Vi avevano partecipato in una gara di bravura le più famose Case di Boemia: le Case *Moser et Meyer* e *Harrach,* le Case di *Frères Zahn* e *Frères Kraut* di Haida, *Charles Schappel, John Oertel, J. Wunsch, Frères Lorenz* e *Charles Hoch* e l'*"Artel"*; tutti i più bei nomi dell'arte vetraria boema si erano dati qui convegno, spinti da un alto senso di patriottica emulazione, desiderosi di mostrar al mondo come il giovane Stato aveva saputo in pochi anni, dopo la guerra, riprendere con onore l'interrotta attività e continuare degnamente. la vecchia gloriosa tradizione dell'arte del loro cristallo.



Digitized by Google

E per restar sempre nel campo della produzione a cui non è estranea una pratica applicazione industriale, adattata ad oggetti d'uso, siano pur questi quanto mai lussuosi, è per noi interessante notare un gruppo di servizi da tavola, in cui l'arte boema, lasciato il suo tipo particolare di tecnica, adotta forme, caratteri di linea e di struttura, che la avvicinano alla produzione muranese; usa cioè non più forme massiccie, sfaccettate, ma un "mezzo cristallo" ben più sottile, liscio, trasparente a forme leggiere ed eleganti, a lievi ondulazioni di linea e di superficie, che pur nella fattura più rigida e più secca, dovuta alla lavorazione meccanica della soffiatura entro stampo, tuttavia nell'aspetto esteriore si accosta ai vetri muranesi e tende ad imitarne forme e caratteri. Sono questi alcuni servizi da tavola presentati dalle Case *Moser-Millot, Zahn* e *Harrach.* Ho voluto particolarmente segnalare questo esperimento, perchè capace, io penso, di possibili attuazioni pratiche anche da noi.

Nè deve esser trascurata accanto alle varie tradizionali tecniche di lavorazione già ricordate, quella della doratura, nei suoi vari sistemi di applicazione. *John Oertel* e le *Cristallerie Moser* presentano bei vetri a fondo spruzzato d'oro e a bordi dorati (resinato d'oro ed oro precipitato) in cui la maggior perfezione tecnica è rivolta ad ottenere indovinati contrasti di effetti ornamentali fra doratura lucida ed opaca. Inoltre la *Casa Lorenz* applica su bei cristalli bianchi felici motivi decorativi ad oro e nero; l'effetto ne è assai fine, se ne vien fatto uso con misura.

I bei vetri iridati (scatole, bomboniere, vasi, oggetti di piccole dimensioni) produzione della Casa *John Loetz-Veuve,* hanno il raro pregio delle sfumature più morbide nei più raffinati toni madreperlacei; e spesso non manca di apparire qua e là la decorazione a smalto. Di carattere paesano, ingenuo e vivace nella forma e negli accostamenti dei colori, appare il gruppo dei piccoli vetri soffiati, la così detta "verroterie" con ornamentazioni a smalti opachi, presentata da *Zdenka Braunerovà* di Praga: bicchieri ornati con un fiore o con una figura di santo, piccoli animali, cervi, cani, cavalli raffigurati in paste vitree a colori vivacissimi; figurine in costume paesano, fantocci, burattini, legati insieme da fili metallici con piacevoli effetti di stilizzazione caricaturale, ecc.

Ho ricordato fino ad ora specialmente la produzione vetraria



Digitized by Google

boema delle grandi Case a tipo prevalentemente industriale. Non ho ancora accennato ai pezzi, dirò così, di "eccezione", ai pezzi rari, da raccolta, in cui la singolare bravura tecnica del lavoro si unisce ad un alto senso d'arte. Tra questi autori ricorrono i maggiori nomi dei moderni intagliatori di cristalli, gli eredi dei più famosi maestri, anche italiani, dell'antica glittica, e sono tutti insegnanti delle principali scuole industriali di Praga, di Haida, di Steinschönau, ecc.: *J. Beckert, J. Drakonowsky, J. Presonil, J. Eiselt, N. Hegenbarth,* ecc. La tecnica principe è quella dell'intaglio alla ruota per scavatura, con le sussidiarie applicazioni tecniche della lucidatura e brunitura; così l'effetto finale che se ne ottiene si accosta, quanto più possibile, a dar l'illusione di un vero e proprio rilievo. L'abilità di calcolare gli effetti derivati dalla varia profondità dei tagli, dagli incroci e dalle curvature, padroneggiando sicuramente la materia e il sistema di lavorazione, misura il grado di abilità dell'artefice. Capolavori d'arte e di tecnica ne accoglieva in buon numero la sala centrale terrena del Padiglione nazionale cecoslovacco. Ricordo del prof. Beckert il "Piatto della donna e del pellicano" elegantissimo, e della scuola diretta dallo stesso artista, la Coppa ornata da una teoria di figure segnate con forte stilizzazione, ispirata ai vasi greci, quanto all'insieme decorativo, e il gruppo di bicchieri ad altissimo fusto sottile, con decorazioni assai eleganti di cervi, fiori, volute; del prof. Eiselt un vaso a intagli troppo geometrizzati nei contorni duri e crudi; nella scuola diretta dal professor Brünner, piatti, coppe, fra cui una a fregi di pesci e di animali marini, a grosso rilievo, a varia brunitura, formanti cornice intorno ad una sirena, lavorata su disegno del prof. Prěsonil, per stile e per tipo prettamente nordici; del prof. Hegenbarth una coppa di cristallo bianco rivestita da un groviglio intrecciato di nudi, a duri contorni lineari a superficie piatta, tinteggiati in tonalità blande, chiaroscurali, con effetti più affini all'intaglio; e infine del prof. Drakonowsky uno splendido gruppo di vetri, coppe e bicchieri incisi ed intagliati, opere classiche del genere che egli espone insieme alla deliziosa serie di placchette in cristallo di rocca, gemme intagliate, degne della più bella tradizione delle migliori epoche passate.



Digitized by Google

## L'Austria.

Oltre ad un gruppo di piccoli vetri, di carattere principalmente locale, paesano, tipo "verroterie", vetri soffiati bianchi o "fumée", con o senza decorazioni a smalto, o figurine a paste vitree, presentate dall'Alpglass e dalla Wiener Verkstätte, il nucleo fondamentale di ciò che ora è, dopo il distacco della Cecoslovacchia, l'arte vetraria austriaca si raccoglie intorno all'antica e celebre *Casa Lobmeyer* di Vienna. Oltre che nel Padiglione nazionale austriaco, essa espone in quello cecoslovacco, poichè questa Casa famosa, oltre a tenere a Vienna il suo centro maggiore di produzione, ha anche ora a Steinschoenau in Cecoslovacchia un suo stabilimento per l'intaglio, l'incisione e la pittura del vetro; questo stabilimento minore è diretto da Jaroslav Horejc, professore alla Scuola di arti decorative di Praga, autore del gruppo di cristalli intagliati qui raccolti; sono capolavori di eccezionale valore. Oltre alla "Coppa delle leonesse", opera mirabile per tecnica e per interpretazione animalistica, vi si notano quattro bicchieroni, di semplicissima forma cilindrica, a grosso spessore irregolare, sulla cui superficie esterna si svolge una ornamentazione a figure, che la ricopre interamente. Tre di questi vasi, "La ricchezza della natura", "Bacco", "La Danza", sono lavorati con la solita tecnica dell'intaglio alla ruota; il quarto, "Le Dee", vaso di straordinaria dimensione, presenta una lavorazione diversa: esso è lavorato "a cammeo", vale a dire, le figurazioni ornamentali in luogo di esser scavate sono ottenute a rilievo, abbassando gradatamente il piano di fondo, che poi trattato all'acido si trasforma in superficie a morbide ondulazioni traslucide, in cui la luce si rifrange lievemente, in modo che l'insieme dell'oggetto imita sempre più d'accosto un lavoro in vero e proprio cristallo di rocca.

Nel Padiglione austriaco la Casa Lobmeyer, ora retta da Stefan Rath e che, or son due anni, ha celebrato il centenario della sua fondazione, espone in una particolare vetrina i suoi mirabili prodotti; originale, squisito senso d'arte, perfezione insuperata di tecnica, concorrono a fare, di questo gruppo di vetri, creazioni di rara bellezza, degni della fama secolare di questo antico stabilimento.

Limitato è il numero degli oggetti esposti, ma essi sono tutti di primo ordine. Accanto all'elegantissimo servizio da tavola in sottile



Digitized by Google

cristallo bianco, il così detto "verre moussoline" (caraffa, bicchieri, ecc.) a forma leggiera come un soffio, terso come pura acqua di polla, trovasi la serie dei cristalli pesanti, intagliati alla ruota: per i due vasi con le figurazioni di "Arianna ed Atteone" preparò i disegni la signora Fink; per quello "La Regina di Saba", la signorina Wieselthier, mentre del grande boccale, pezzo raro, "I dodici mesi dell'anno", lavorato da Oscar Stuard, Michele Powolny diede la composizione; dello stesso artista è pure il vaso in cristallo topazio lavorato a "cammeo", uno dei rarissimi esemplari eseguiti con tale tecnica. Pezzo monumentale fra tutti, eccezionale per la rarità del lavoro, è il gran vaso a forma irregolare, prezioso per gli effetti di luce e di rilievo, ottenuti con sapiente abilità nell'intagliare le sette figure che lo decorano e di cui diede il disegno la signora Rottenberg. Inoltre particolarmente notevoli, perchè vi è applicata con stilizzazione moderna la tecnica preziosa del decorar vetri con smalti traslucidi a toni brillanti, sono i vasi dipinti su disegno della signorina Fink; tutta la superficie liscia dei bicchieroni cilindrici ne è rivestita; la composizione formata di poche figure, nudi di donna, aggruppate ad esprimere un qualche episodio mitologico, si presenta a forte disegno, su tre toni, bianco, giallo, nero, su un fondo di blu intenso. Ancor più fine è l'effetto di una coppa ornata di simili motivi decorativi, ma colorati in "grisaille" su due sole tinte: bianco ed azzurro chiaro, effetto certamente superiore a quello ottenuto con una tinteggiatura a nero fumo, sul fondo bianco trasparente del vetro del vaso.

Un'altra tecnica che si ricollega ad un sistema di lavorazione ben noto e largamente usato per secoli anche da noi, fino a tutto il settecento, è la pittura "a freddo" dietro vetro; sono famosi gli esemplari creati dai nostri artisti della Rinascenza in tale tecnica, le belle coppe e i larghi piatti trasparenti ornati da figurazioni tratte generalmente da incisioni del tempo, con cui i maestri vetrai animavano la parte centrale dei loro vetri soffiati.

La Casa Lobmeyer ha ripreso l'antica tecnica dimenticata ed ha presentato, unico esempio apparso alla mostra, quattro pannelli, disposti a comparti, entro incorniciature dorate, a forma di piccoli battenti di porta; la signorina Fink, con stilizzazione simile a quella usata nella decorazione dei bicchieri a smalto, ne ha dato il disegno, svolgendo soggetti di mitologia o di fantasia allegorica. Oro, bigio-cenere,



Digitized by Google

nero: su queste tre tonalità poggiano effetti di squisita finezza. Oro delle vesti e delle frondi decorative; bigio delle carni dei nudi; nero lucido, brillante del fondo: l'insieme ha il lusso signorile derivato dall'abile tecnica e dall'originalità del gusto.

## La Svezia.

La produzione delle arti decorative ha segnato in questi ultimi anni nella Svezia un mirabile ed organico sviluppo: il padiglione nazionale allestito dalla Svezia all'Esposizione di Parigi e le altre singole mostre delle sue industrie artistiche, ne sono il commento più chiaro e convincente. Produzione d'arte che riflette nei vari rami un unico e comune concetto stilistico e formale in intima rispondenza con i caratteri di razza, con le abitudini del suo popolo, arte pensata e foggiata in presenza dei materiali del sito, che si svolge e si identifica con la vita stessa del paese; non solo dunque la produzione eccezionale di lusso, ma accanto a questa la creazione di oggetti più semplici e correnti, atti per il costo e il carattere stilistico a penetrare anche nelle classi meno abbienti della popolazione. In tal modo è affrontato e risolto un grande problema altresì di indole sociale: far penetrare cioè fra il popolo oggetti pratici, di belle quanto semplici forme, e nello stesso tempo provvedere alla organizzazione commerciale ed alla vita economica delle varie industrie, alcune delle quali forse non potrebbero reggersi senza produrre molto e vendere molto, a non grandi prezzi.

La fabbrica *Bruks A. B.* ad *Orrefors* mostra appunto di aver saputo affrontare e risolvere questo complesso problema, per ciò che riguarda l'arte del vetro.

Gli stabilimenti vetrari di Orrefors, la cui abbondante produzione esposta in una vasta sala del Grand Palais, fu una delle più ammirate dal pubblico e una delle più fortunate per il gran numero di affari conclusi, otto anni fa non producevano che bottiglie per inchiostro ed altri oggetti di uso dozzinale: fino allora nessun intento d'arte, nessuna volontà di curare esteticamente la propria produzione. Oggi, dopo un lavoro condotto con amore, con metodo, con tenacia, con chiara volontà di propositi e di direttive, sotto la direzione di



Digitized by Google

due artisti, Edward Hald e Simon Gate, l'industria dei vetri di Orrefors ha saputo creare, direi quasi dal nulla, una produzione che già raccoglie intorno a sè l'unanime ammirazione: i vetri di Svezia hanno ormai una linea, uno stile, un tipo proprio, originale. Orrefors produce due tipi di vetro: uno di carattere più corrente, di uso, servizi da tavola, servizi per conserve e per liquori, vassoi, bocce e bicchieri, piccole coppe, scatole, ecc., in una materia vitrea semi-cristallina, trasparente, in vetro "pagliesco", a varie intonazioni "fumées" (al ferro-manganese) o bluastri al cobalto, o di un verdone scurissimo. In questo tipo di produzione, in cui un bicchiere viene venduto al prezzo medio di lire sei, le forme sono assai semplici, ispirate chiaramente a certe forme leggiere ed eleganti di vetri muranesi. Solo la tecnica generalmente usata del soffio entro stampo, se rende possibile una produzione finanziariamente più commerciabile, più rapida e più precisa, dà però all'oggetto quel carattere di rigida esattezza, un po' meccanica, da cui è esente invece il vetro muranese. Anche la materia vitrea si scosta dal caratteristico tipo di Murano, per avvicinarsi invece ad una composizione affine al cristallo (1), che dà all'oggetto, nonostante le intonazioni fredde e un po' monotone delle tinte, una maggior lucentezza e resistenza. Ad ogni modo, forma semplice, pratica, non priva di buon gusto, lavorazione accurata, materia buona e resistente, prezzo medio, sono requisiti perchè un oggetto di uso corrente piaccia, serva e venga perciò largamente diffuso.

Accanto a questo tipo di vetri ed a quelli noti col nome di "Vetri Grall", in vetro "fumée", trasparenti, leggieri, decorati con lievi disegni colorati, non a base di smalti o paste vitree, ma di tinteggiature a fondo di vernici o di tempere leggermente stampate, appaiono i grandi pezzi monumentali, da collezione, in cui la tecnica prevalentemente usata è quella dell'intaglio alla ruota: tecnica che necessariamente richiede una grande semplicità di superfici liscie, pia-

---

(1) L'analisi chimica di un vetro di Orrefors, fatta dal prof. Mauri, ha dato i seguenti risultati:

| | | | |
|---|---|---|---|
| $SiO_2$ . . . . . | 72 % | Ca O . . . . | 6 % |
| $Al_2O_3$ . . . | 0,68 % | Mg O . . . | 2 % |
| $Fe_2O_3$ . . . . | 0,30 % | $Na_2O$ . . . | 19,50 % |
| Mn O . . . . | 0,42 % | | |



Digitized by Google

neggianti, in cui poter svolgere l'opera dell'intaglio, e un materiale di notevole durezza che sopporti tale sistema di lavorazione, un tipo cioè di cristallo bianco lucente che, quanto a composizione chimica, sia il più vicino al tradizionale cristallo boemo.

Se tali elementi di materia e di tecnica non possono non imprimere necessariamente ai cristalli svedesi un carattere nordico, affine all'arte boema, tuttavia le forme stilistiche di linea e di composizione ornamentale rivelano uno spirito squisito e indipendente. La struttura stessa delle grandi urne a coperchio, a contorni morbidi, ondulati, non grevi e massicci, ornate alla sommità da caratteristici piccioli a volute, piccoli fiori in boccio, e lo stesso ritmo compositivo delle decorazioni con cui tali oggetti, piatti, vasi, bacilli, coppe, ecc., sono rivestiti e in cui una certa chiarezza ed equilibrio classico nella disposizione generale e nell'uso di alcuni elementi decorativi si innestano ai motivi leggiadri e spigliati di gentile gusto rococò, danno un'impronta di schietta originalità a questi vetri, nei quali ben di rado appare (o se vi appare, è usato con estrema misura) quel particolare tecnico, tipico del Cristallo di Boemia, che è la sfaccettatura a prismi ed a diamante.

Autori dei disegni sono, come si disse, il Gate e l'Hald, due pittori, la cui attività è ormai però interamente rivolta all'arte vetraria: due artisti che se non eseguono materialmente l'intaglio delle composizioni decorative sul cristallo, ne conoscono e ne intendono però così profondamente lo spirito, i segreti, le caratteristiche ed i procedimenti tecnici da saper piegare la loro fantasia inventiva ad interpretare e ad esprimere tale spirito e tali caratteri.

In questi anni di lavoro essi hanno avuto la fortuna e la capacità di addestrarsi una maestranza di tale bravura tecnica e di tale intuito d'arte su cui poter contare, come strumento docile, sensibilissimo e a cui poter affidare, come alle loro proprie mani, l'esecuzione delle loro composizioni ornamentali.

La superba urna in cristallo offerta nel 1922 dal Municipio di Stoccolma alla città di Parigi, quella regalata dal Re Gustavo di Svezia al principe ereditario del Giappone e quella data dal Governo svedese a Sir Erric Drummond, e inoltre le innumerevoli coppe e bottiglie, ampolle e vasi piatti di minor mole, gioielli di squisita bellezza, in cui il giuoco ed i contrasti delle varie particolarità tecniche, di tagli



Digitized by Google

più o meno profondi, dell'opaco, del lucido e dello traslucido, sono usati con rara accortezza, con esperta conoscenza di ogni effetto più ricercato, dimostrano il grado d'arte e di capacità tecnica a cui è giunta nella Svezia l'arte dell'intagliar cristalli. Non solo considerati nella storia dell'arte locale del loro paese, ma giudicati in rapporto al ben più largo svolgimento mondiale della moderna arte del cristallo, i vetri di Orrefors segnano pertanto una tappa notevole.

## L' Inghilterra.

Forme solide, ben costrutte, tutte sfavillìo di luci e di iridescenze riflettentesi attraverso i mille prismi e le innumerevoli sfaccettature a diamante, con cui sono tempestati i cristalli bianchi purissimi dei vasi, delle caraffe, dei bacili, delle bocce, dei bicchieri, è questo il portentoso lavoro di abilità e di pazienza tecnica, che la sezione di Inghilterra presenta con la magnifica produzione delle sue migliori Case di fama mondiale, Stevens and William, James Powell e John Walsh; è la tradizione classica del cristallo inglese che continua e discende giù dal '700, allorchè l'Inghilterra, per prima, usò un cristallo pesante ad altissima percentuale di piombo, tale da prestarsi alla molatura a prismi e a diamante, sui cui effetti luminosi poggiava e poggia tuttora il concetto decorativo e stilistico della sua produzione. Produzione di gran lusso, di alto costo per la laboriosissima ed espertissima mano d'opera ch'essa richiede, produzione di gusto signorile non priva di una certa compassata aristocratica austerità, in cui si riflette il gusto di razza del signore inglese.

Certo la perfezione e l'abilità di cui le maestranze inglesi del cristallo si mostrano oggi capaci, non smentiscono l'alta fama acquistata nel passato dall'Inghilterra; maestrìa e reputazione mantenute attraverso una alacre e continua opera di perfezionamento. Accanto a questa produzione di tecnica tradizionale, si notano alcuni vetri della *Casa Stevens and William,* come una *boccia* in cristallo bianco a superficie liscia con fine decorazione ispirata nei motivi e nelle forme ad una "oinocoe" greca, e un gruppo di cristalli a grosso spessore, colorati a varie coperture, che per tecnica e per forma possono rivaleggiare con le cristallerie boeme.



Digitized by Google

Interessa però specialmente a noi di richiamare l'attenzione su una serie di vetri in cui, abbandonato il tipo tradizionale inglese, appare evidente un accostamento al tipo ed alle forme delle vetrerie muranesi.

Ciò però non deve eccessivamente sorprendere: è noto infatti quanto strette fossero nel sei e nel settecento le relazioni in questo campo di attività fra Venezia e l'Inghilterra, quanta parte della sua produzione vetraria Venezia esportasse colà, come anche in Inghilterra si fossero stabiliti maestri muranesi e come infine si richiedessero a Murano forme, modelli, tipi dei nostri vetri. Oggi la *Casa James Powel and Sons* riprende questa antica tradizione e presentava alla mostra di Parigi una serie di vetri alla "maniera di Venezia", in cui ritornano le forme tradizionali dei vetri veneziani, sottili, leggieri, trasparenti, ornati dai ben noti motivi decorativi a fili di vetro applicato, a catena, o da borchiette formate di mascheroncini a rilievo, ottenuti entro stampi. Sono vetri leggieri, trasparenti, a tinte chiare: alcuni di un bel giallo brillante, altri di un'intonazione verde-grigia delicatissima, specie di fumée, altri ancora di acqua marina a base di rame o di un verde chiarissimo lucente. Sono i vetri lavorati a soffio, ma entro stampo; e il materiale usato, come già notammo nei vetri svedesi e boemi, si accosta alla composizione cristallina (1). Tecnica e materia danno però a questa produzione quell'aspetto di rigida precisione, che manca ai vetri delle nostre fabbriche, ove l'impronta individuale dell'artefice si riflette più libera e più immediata nell'opera sua senza l'aiuto di stampi e di forme.

Ed inoltre su questa via si viene svolgendo la produzione di un'altra fabbrica vetraria, di *Ashtead Potters,* che presenta una serie interessante di vetri leggieri soffiati, di intonazione verdognola chiara od iridata, ornati di leggiere filettature applicate, a piccole borchie a stampo: indizio non trascurabile, che può dimostrarci come il tipo e la tecnica del nostro famoso vetro muranese tornano a riacquistare la

---

(1) Ciò è risultato dall'esame chimico qui segnato, fatto dal prof. Mauri, di un vetro inglese di questo tipo:

$Si\ O_2$ . . . . . 52 %
$Pb\ O$ . . . . . 33 %
$K_2\ O$ . . . . . 15 %



Digitized by Google

larga simpatia di un tempo lontano, se fabbriche estere riprendono, non solo come caso eccezionale e fortuito, gli antichi modelli e tentano con mezzi e perfezionamenti moderni di ripeterli ed imitarli.

## Il Belgio.

Nel bel gruppo di vetri e cristalli, ricco per varietà di forme, di tipi e di pregi d'arte e di tecnica che le grandi vetrerie di *Val Saint-Lambert* espongono nel Padiglione nazionale, si compendia essenzialmente quanto il Belgio oggi produce nell'arte del vetro e del cristallo. Poichè il piccolo Padiglione che le *Vetrerie Fauquez* hanno allestito per proprio conto, per far conoscere i loro prodotti in lastre a superficie liscia o scabra e il loro prodotto, la "Marbrite", imitazione a base di paste vitree di marmi rari, da usarsi come materiale di rivestimento nell'allestimento interno di ambienti, presenta essenzialmente carattere industriale e si accosta in qualche modo a quella produzione delle lastre di vetro meccanicamente stirate, di cui il Belgio è oggi il più grande produttore in Europa. I cristalli di Val Saint-Lambert, stabilimento di vecchia data (si è compiuto nel 1925 il centenario della sua fondazione) e di espansione mondiale, per la purezza della materia prima ad alta percentuale di potassa e di piombo, per la impeccabile lavorazione tecnica, sono degni di rivaleggiare con quelli delle maggiori Case boeme, francesi ed inglesi, nella preparazione dei servizi da tavola e vasi di gran lusso. Le fabbriche di Val Saint-Lambert, un modello di grandioso stabilimento industrialmente organizzato, ove oltre quattromila operai lavorano attorno alle più varie tecniche del vetro, dai vetri di tipo boemo a grosso spessore con intagli e diamantature e varie colorazioni a copertura, ai vetri da laboratorio, dalle lampade ai servizi da tavola e di toletta, sono di origine francese. Tutti i sistemi di lavoro propri dell'arte dell'ornar cristalli, per molarli, intagliarli, lucidarli, sfaccettarli od inciderli, sono adottati con maestrìa; per di più il fine gusto dell'arte belga sa recarvi assai spesso una grazia squisita e una signorile eleganza e misura nell'ideare la linea compositiva dell'ornamento e nel combinare fra loro i vari metodi di lavorazione. Uno dei maggiori pregi dei prodotti di Val Saint-Lambert è dato dallo splendore e dalla rarità mirabile della co-



Digitized by Google

lorazione; oltre ai bei rossi rubini, ai verdi, ai gialli, ricordo un grigio perla, di intonazione finissima, prezioso nella sua singolare iridescenza madreperlacea.

Nella lavorazione dei servizi da tavola si creano pregevoli modelli per struttura e per sovrapposizione di colori: ricordo quello a strati di ametista chiaro tersissimo su uno strato di fondo bianco cristallino purissimo e l'altro fatto su disegno di Marcel Fraipont, geometrico, pesante, quasi sbozzato da piccoli blocchi di cristallo. Nè mancano altresì vasi semplici ed eleganti di forma, in cristallo "pagliesco" (fumée), di cui un prezioso esempio fu acquistato dal Museo delle Arti Decorative del Belgio e che rappresenta uno dei tipi di vetro più largamente usati e più universalmente messi in valore.

## La Spagna.

Un pittore, *Joseph Maria Gol,* catalano, presenta un'abbondante serie di vetri decorati a smalto; il concetto stilistico di questo maestro vetraio, che per quanto si può apprendere da alcuni cenni biografici riuscì a traverso lunghi anni di pazienti e tormentose esperienze ad impadronirsi della tecnica del suo mestiere, sembrami essenzialmente errato nella sua concezione fondamentale. Usando di tale tecnica il Gol vuol fare della decorazione, il cui concetto stilistico più che riposare su un organismo lineare, su di una chiara equilibrata distribuzione di ritmi e di forme, poggia su strani ed aggrovigliati accostamenti di colori, di masse policrome, tanto che alcuni suoi critici laudatori dicono di provare innanzi ai vetri suoi un'emozione simile a quella che può suscitare un dipinto di Renoir!

Ma in verità in questi suoi vetri tanto decantati per valore "impressionistico", io non riesco a vedere che un arruffio pesante e inconcludente di grumi di colori: nessun ritmo lineare, nessun felice accordo di tinte, fatta eccezione solo per alcuni vetri di pretese più limitate, ispirati però alla tradizione locale araba-moresca di antica data.

Nè gran che di notevole e di particolarmente significativo rappresentano i vetri decorati a smalto dalle signorine X. Nogues e R. Crespo, con le solite scenette di genere o macchiette di gusto paesano, moderno; nel suo complesso l'arte del vetro spagnuolo, un tempo tanto



Digitized by Google

grande, oggi, a differenza della ceramica, che segna una ripresa nobilissima, non presenta alcun sintomo deciso di un sano e promettente risveglio.

## L'Italia.

Constatazione prima e dolorosa: l'Italia all'Esposizione di Parigi, nell'arte vetraria, ha partecipato in maniera scarsa ed inadeguata: con ciò non voglio affatto affermare che i vetri italiani inviati a Parigi non siano prodotti eccellenti, tali da non far grande onore al nostro paese: basterebbe pensare che dei due gruppi di vetri presentati, uno, quello dei vetri soffiati della ex *Società Cappelin-Venini* di Murano, fu ritenuto degno della massima onorificenza, del Grand Prix, e l'altro dei vetri incisi, disegnati da *Anna* e *Guido Balsamo Stella,* meritò un diploma di onore.

Certo poteva anche capitare di peggio, poteva avvenire di veder affidata la fama della nostra arte vetraria a certa produzione, che si dice artistica, sebbene di tal nome non sia affatto degna. Ad ogni modo un paese, come il nostro, che oltre ad una tradizione magnifica ha un centro di produzione universalmente noto, ricco di attività come Murano, un paese che produce in media all'anno per oltre 150 milioni di lire di vetro lavorato, esser rappresentato da due soli nomi, per quanto, ripeto, rispettabilissimi, non può non sorprendere penosamente.

Se non fosse ovvio pensare che qualche ragione sia intervenuta a determinare questo particolare stato di cose, ci sarebbe quasi da supporre che tanta parte della produzione italiana nel campo dell'arte vetraria sia cosa talmente dozzinale e di così scarso valore da preferire di darla per ignorata piuttosto che metterla al confronto con ciò che gli altri paesi producono in questo campo. Ma noi possiamo invece affermare che, pur fatta la più severa eliminazione nella scelta, su qualche cosa di più di due soli nomi l'arte vetraria italiana poteva contare, degni di figurare alla mostra di Parigi. Cito dati e cifre: il solo centro di Murano (accenno solo a questo perchè in esso si raccoglie essenzialmente la maggiore e migliore produzione di vetri d'arte in Italia) conta circa una ventina di fabbriche ove lavorano oltre seimila operai: Murano produce per duecentocinquantamila quintali di vetro all'anno per un valore, come dissi, di oltre 150 milioni di lire in gran parte espor-



Digitized by Google

tati; Murano può vantare nell'arte dei vetri soffiati nomi di buona rinomanza come i Barovier, i fratelli Toso, la Compagnia Venezia-Murano, la S. A. I. A. R. (Ferro Toso), le Vetrerie dei Successori Salviati e Rioda, i vetri artistici Iginio Ferro (escludo naturalmente le "Cristallerie Muranesi" che, per ora, producono solo vetri di carattere industriale, chimico e farmaceutico e tipi di cristalleria dozzinale), a cui sono da aggiungere le fabbriche di più recente costituzione, come la I. V. A. M. (Industrie Vetri Artistici Muranesi Vitali) e le altre due Società formatesi or ora, quella Vetri Muranesi Venini & C., con la direzione artistica di Napoleone Martinuzzi, e l'altra Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C., con Vittorio Zecchin quale direttore artistico. Inoltre non devesi dimenticare la produzione del lavoro a domicilio che occupa un gran numero di maestranze a Venezia e a Murano, nelle varie tecniche di decorazione del vetro, come il Laboratorio Lunetta per decorar vetri a smalto e oro, la S. A. L. I. R. (Società Ars Labor Industrie Riunite), l'unico l'aboratorio muranese ove ancora si coltivi la tecnica dell'intaglio su vetro alla rotella, infine la Fabbrica Fratelli Moretti, ove i tipi dei cristalli boemi vengono presi a modello ed imitati.

Come vedesi l'arte vetraria muranese non si limita solo alla più gloriosa e classica lavorazione del vetro a soffio, ma svolge altresì una molteplice varietà di altri sistemi di lavoro, dalla decorazione a smalti opachi e traslucidi, ai vari sistemi di doratura, dall'imitazione delle "murrine" e dei vetri millefiori, alla composizione del vetro così detto "a filigrana", dalla preparazione delle tessere per mosaici, alla lavorazione stessa del mosaico. E famosa e fiorente quanto quella del vetro a soffio vi è poi l'arte delle "Conterie", delle "perle", di una straordinaria, multiforme varietà di tipi e di qualità, esportate in tutto il mondo. In questo particolare genere di industria vetraria si conta un numero notevole di fabbriche; attorno alla Società Veneziana per l'Industria delle Conterie, la fabbrica di più vecchia data e di più larga fama, si aggruppano le altre minori e più recenti, la Costantini-Valmarana, la Società Italiana per l'Industria delle Conterie, quella diretta da Luigi Morassi, la "Perle de Venise", la Fabbrica delle Canne per le perle a lume, ecc.

Da questa semplice elencazione si può comprendere quale sviluppo ed importanza anche in questo ramo dell'arte vetraria, Murano



Digitized by Google

abbia ora raggiunto; eppure a Parigi, alla Mostra, non una "perla" muranese comparve.

A me non consta che anche fuori di Murano in Italia esistano centri altrettanto importanti di produzione artistica vetraria; ad ogni modo anche ristretto il nostro esame al solo principale centro muranese (chè, quando si dice vetro italiano, si dice vetro muranese) ho citato fatti, nomi, cifre che dimostrano la verità della constatazione già fatta.

Come dunque spiegare questa assenza dei nostri vetrai dalla Mostra di Parigi? Io non so se essa sia dipesa da non sufficiente preparazione organizzativa della Mostra o da quel disinteresse scettico con cui sovente si è soliti considerar mostre, esposizioni ed altre manifestazioni del genere, fatte apposta, si dice, per sprecar tempo e denaro; iniziative utili, si afferma, per le imprese di recente formazione, che han bisogno di farsi conoscere e di acquistar clientela, non per chi ha il proprio lavoro in pieno sviluppo, è sicuro della propria produzione, sa che essa piace, che è considerata e ricercata; a volte è anche un senso di orgogliosa e sicura superiorità di uomini arrivati che si compiacciono di assumer l'aria di chi si apparta di propria volontà per starsene al di fuori ad osservare. Forse fu l'insieme di queste varie cause, forse furono anche le norme severe emanate dal bando di partecipazione alla Mostra, per cui, escluse a priori le opere che fossero copia o ripetizione di antichi motivi, solo erano ammesse a parteciparvi *creazioni nuove,* espressioni di concetti e di forme nuove. Il fatto fu che buona parte della nostra produzione vetraria disertò dalla Mostra di Parigi. Certo però che per questo caso bisognava riflettere e comprendere che a manifestazioni di tal genere, a cui l'Italia partecipava ufficialmente fianco a fianco di tutte le altre nazioni, ogni impresa che rappresenti realmente una buona, viva energia nel campo delle arti industriali, aveva l'obbligo morale di non mancare, di fare il massimo sforzo, non già per ricercare un particolare vantaggio economico e reclamistico al proprio nome (ciò che ad ogni modo anche se non richiesto può tuttavia non spiacere), ma perchè in questi convegni mondiali ove la capacità produttiva di ogni popolo nelle varie arti ed industrie viene vagliata e saggiata alla luce dei confronti, ogni popolo deve fare del suo meglio per figurarvi degnamente. Col tempo tali assenze finiscono coll'esser scontate. Io non so se quest'opera



Digitized by Google

di chiarificazione e di persuasione sia stata fatta, o se la colpa di questa diserzione ricada invece sulla poco buona volontà dei produttori, o non abbia invece dipeso da cause speciali, impreviste e inesplicabili. Ad ogni modo prima di venire ad esaminare particolarmente ciò che l'Italia presentò della sua produzione vetraria alla Mostra di Parigi, io non ho creduto fuor di luogo parlar chiaro, constatare, sia pur con profondo rammarico, ciò che l'evidenza dei fatti a me, e non a me solo, ebbe a dimostrare; anche perchè non si ignori che il buon nome che l'Italia, per opera specialmente dell'arte muranese, gode all'estero nel campo dell'arte vetraria, non poggia solo retoricamente sulla gloria dei vecchi tempi, ma risponde realmente ad attività dei nostri giorni, della nostra gente. E se non la prova piena, l'indizio almeno di questa realtà, i visitatori della Mostra la trovarono posando gli occhi sui vetri soffiati dell'ex Società Cappellin-Venini e sui vetri incisi di Anna e di Guido Balsamo Stella.

I due Stella, marito e moglie, lui veneziano e lei svedese, prendendo lo spunto e l'ispirazione, non è chi non veda, dai vetri incisi di Svezia, hanno voluto riprendere e rimettere in onore anche tra noi l'arte del vetro intagliato alla ruota. Essi danno il modello del vetro da soffiare, che la fornace muranese dei fratelli Toso eseguisce; essi preparano il disegno della composizione decorativa che una maestranza specializzata (credo che vi lavori anche un "intagliatore" boemo) intaglia e riproduce sul vetro. Sono coppe, urne, bacili, bicchieri, piatti, bocce a linee assai semplici, a ritmi ampî, a larghe superfici liscie, in vetro bianco o fumée, lievemente tinteggiato in verdognolo o in celeste chiaro, trasparente, che, se quanto alla forma prendono lo spunto anche da modelli di vetri nostri cinquecenteschi, nelle decorazioni ottengono, non senza reminiscenze nordiche, carattere di stilizzazione moderna. Si svolgono tutt'intorno la superficie del vetro, a larghi intervalli, con felici e sobri ritmi di linea, le composizioni ornamentali: teorie di figure, di nudi femminili, fantasie allegoriche, scene ispirate a caratteristici aspetti di vita contemporanea (la "Coppa delle barche a vela") o motivi tratti da animali marini, pesci, delfini, ecc.

Alcuni sono pezzi di grande stile, per dimensioni, per tecnica, per euritmia della linea, in cui però si desidererebbe a volte una maggiore sobrietà decorativa e un accento più nostro, più italiano, meno devoto a tipi e forme di oltralpe. Sono questi ad ogni modo, notiamolo e ri-



Digitized by Google

cordiamolo a titolo d'onore dello Stella, i primi buoni saggi del ritorno fra noi di un'arte che sebbene salita alla maggior celebrità al di là delle Alpi, tuttavia ebbe origini nostre, per opera di quella schiera famosa di intagliatori di pietre dure, di cristalli di rocca, di corniole, di agate, che nel '500 lavorarono alle principali Corti d'Italia e fuori d'Italia. E un'altra riesumazione di vecchia tecnica, che ebbe tanta fortuna tra noi nelle nostre vetrerie muranesi del settecento, e che credo degna e capace di nuovo sviluppo, noto con piacere ripresa dallo Stella: la tecnica e l'arte dello specchio inciso. Nel '700 a Murano fu questa una delle tecniche preferite: gli intagliatori di vetri "alla boema" l'usarono ad ornar specchi, a decorar fascie, preparate ad incorniciar le grandi "lumière", a incider motivi decorativi rococò in piccoli comparti di specchi da incastonar entro i frontoni dei mobili in noce; e fu altresì allora in gran voga la lavorazione meno costosa di piccoli specchi, della dimensione di quadretti con figurazioni religiose, di cui sopravvivono ancora numerosi esemplari nelle vecchie famiglie e nelle sacrestie delle chiese veneziane. Lo Stella presenta infatti due graziosi specchi di piccole dimensioni divisi a comparti, raccolti entro grossi bastoni dorati, e nelle fascie a specchio che fanno intorno l'ufficio di cornice, vi appare inciso un fiore o un piccolo nudo femminile. Questi con due altri piccoli specchi ornati con la stessa tecnica presentati dalla Svezia, sono gli unici esempi esposti alla mostra di Parigi di quest'arte, a cui non dovrebbe mancare una fortunata ripresa.

Accanto ai vetri intagliati dallo Stella, l'Italia espone i vetri soffiati dell'ex *Vetreria Cappellin & Venini,* splendidi per forma, per colore per abilità tecnica di lavorazione: Vittorio Zecchin ne diede i disegni che maestri vetrai muranesi seppero interpretare e riprodurre. Sono creazioni magnifiche dell'arte del vetro soffiato, che rimettono in valore l'arte famosa della nostra isola riconducendola alle migliori tradizioni del suo periodo aureo del cinquecento. Perciò convien considerare l'opera svolta da questa vetreria, formatasi di recente nei primi anni del dopo guerra, e giudicarla in relazione altresì allo sviluppo dell'arte muranese in questi ultimi anni. Dopo la rapida e confortante ripresa svoltasi con universale ammirazione verso la metà dell'800 ai tempi del Salviati, l'arte muranese era venuta smarrendo la via della sua migliore tradizione: risorta tecnicamente con lo studio e con l'imitazione degli antichi modelli, essa era venuta purtroppo a po' per volta



Digitized by Google

impigrendo nella ristampa di vecchie e sciupate forme: essa era venuta aduggiandosi con poca sua gloria, se pur con larga fortuna di guadagni, a metter su i soliti vasetti multicolori, a delfini e sirene cari al grosso pubblico, a combinare, sovente con sforzi di indiscutibile maestrìa, vetri complicatissimi, ricolmi di ornamenti e di cincischiature. La linea e la materia, esaltate nelle loro migliori qualità di semplicità, di ritmo, di lucentezza, di trasparenza, ciò che costituì essenzialmente la gloria del "cristallo veneziano" del '500, s'era venuto purtroppo perdendo per via. Già il vecchio maestro Domenico Rioda, intorno al primo decennio del '900, aveva intuito il pericolo, e rifacendosi alla più bella tradizione dell'arte muranese, segnava la via nuova da seguire. Spentosi egli quasi improvvisamente nel 1922, il suo insegnamento non venne abbandonato. Formatasi allora la nuova Società Cappellin-Venini, questa decise di continuar la buona battaglia: si trattava di andar decisamente contro corrente. Bisognava innanzi tutto trovare una maestranza volonterosa e intelligente, bisognava educarla e metterla in grado di sentire la bellezza delle nuove idealità, capace di rifar la mano e l'occhio ad interpretare i nuovi modelli. L'impresa non era facile; dopo tre anni di lavoro oggi se ne possono valutare i risultati e constatare la bontà dell'impresa. Non solo il pubblico migliore comprese ed appoggiò la riforma, ma tutta la produzione dell'isola non potè non risentirne vantaggiosamente gli effetti.

Nelle belle coppe ansate, nelle grandi bocce rigonfie, in cui splende il bel verde smeraldo, nei lampadari semplici ed elegantissimi, alcuni di gran mole, nei piccoli vasi a forma di cofanetti, di urnette coperte, negli ampi piatti a forti costonature, che l'ex Vetreria Cappellin-Venini ha esposto a Parigi, la bellezza della materia vitrea nelle sue essenziali qualità di colore, nella lucentezza vivida delle tinte brillanti, delle delicate e languide intonazioni "fumée", delle lussuose iridescenze opaline di madreperla, depurata dalle scorie di ingombranti ornamenti, pare risorgere libera e pura. La bella forma è rinata con la bella materia: l'una integra l'altra, poichè linea e forma sono ideate e sentite in presenza e per virtù quasi della materia. Fu ed è questa la via per cui l'arte del vetro a soffio, creazione muranese, doveva riprendere il suo cammino per raggiungere l'antica grandezza.

Ma vivere e fiorire vuol dire anche tendere, aspirare a nuovi perfezionamenti. Nel caso nostro io penso che, oltre a tener sempre



Digitized by Google

desta la fantasia creativa nell'idear nuove forme, i perfezionamenti debbano essere rivolti a migliorar la materia vetro, a renderne sempre più perfetta la lavorazione, e a dare, in quanto lo consenta questo particolare tipo d'industria, basi economiche tali da permettere una più larga diffusione della produzione.

1) PERFEZIONARE LA MATERIA VITREA. — È noto, come già ho avuto occasione di accennare altre volte nel corso di questa relazione, che la composizione chimica del vetro muranese a base sodica presenta un'altissima percentuale di questo elemento costitutivo in confronto dalle basi terrose e in rapporto alla sabbia che lo compone. Orbene, questo tipo di vetro se per i caratteri di maggiore malleabilità che esso possiede meglio si adatta ad essere lavorato a soffio, a mano libera, esso tuttavia non ha in così alto grado quelle doti di brillantezza, di tersità, di resistenza che posseggono altri tipi di vetro che si avvicinano alla composizione del cristallo, rendendo i vetri muranesi alquanto sensibili all'azione degli agenti atmosferici e di conseguenza facili a perdere il bel lustro originale. Di qui la riluttanza da parte dei vetrai muranesi ad abbandonare le vecchie ricette, a non lavorare un vetro che non fosse quello di vecchio tipo, senza neppur provare le nuove combinazioni che l'esperienza scientifica poteva venir suggerendo per conciliare questa duplice esigenza chimica e tecnica.

Oggi però sappiamo, per comunicazione avuta dal prof. Mauri, che la nuova Vetreria Venini & C. ha preso ad usare una composizione di vetro (1) che tende ad avvicinarsi per composizione chimica a quella dei vetri svedesi ed inglesi lavorati, come si sa, a soffio entro stampo, ed ha ottenuto una produzione di vetri in cui, migliorate qualitativamente le caratteristiche chimiche della materia, questa per nulla ha turbato il vecchio sistema di lavoro.

Per applicare però con maggior sviluppo questo nuovo tipo di vetro si richiederebbe una maggiore modernità in tutto l'impianto

---

(1) La nuova composizione di vetro usato dalla Vetreria Venini & C. è data dalla seguente formula:

$Si\,O_2$ . . . . . 73 %
$Na_2\,O$ . . . . . 20 %
$Ca\,O$ . . . . . 6,5 %

da cui appunto appare il tenore degli elementi principali.



Digitized by Google

e nel funzionamento dei mezzi tecnici, a cominciare dai forni, da cui sarebbe indispensabile ottenere rendimento più alto di calore, necessario per il trattamento di questo nuovo materiale, innovazione che potrebbe determinare altresì, secondo i risultati conseguiti in fabbriche estere, una maggior economia nel combustibile, che potrebbe anche esser diverso da quello ancora costantemente usato, la legna, con conseguenti possibili risparmi che potrebbero riflettersi naturalmente sui prezzi della produzione stessa (1).

E inoltre potrebbero esser usati come materiali costitutivi della nuova produzione vetraria, prodotti del nostro suolo, ottime materie prime; ciò che contribuirebbe a dare una produzione a miglior prezzo e a vincere la concorrenza estera nell'importazione di materie prime (2). In altre parole, io penso che non sarebbe affatto da trascurare la possibilità di avviare una parte della produzione vetraria muranese verso

---

(1) Occorre perfezionare i nostri forni nel senso dell'economia del combustibile. Secondo indagini condotte dal prof. Mauri, risulta che in Italia moltissime fabbriche consumano ancora da 1 Kg. a 1 Kg. e 300 di carbone per chilo di vetro prodotto, il che dimostra che non tutti i tecnici vetrai applicano i sistemi moderni di riscaldamento per i quali la quantità di combustibile che si consuma per chilo di vetro prodotto non supera i 500 grammi.

Per i vetri soffiati negli stampi sono consigliabili i forni a gas di ricupero; ma resta però sempre da studiare l'applicazione dei forni elettrici in sostituzione di quelli a carbone o di quelli a legna, in quanto che il prezzo dei prodotti nazionali è gravato più che all'estero, dal costo del combustibile che ci manca.

(2) A questo proposito il prof. Mauri in seguito a sue indagini particolari nota che sarebbe necessario sfruttare le nostre materie prime in modo conveniente: per esempio le nostre sabbie, in ispecie quelle del Sorate, di Paganico, alcune pegmatiti quarzose, come quella purissima quasi esente da ferro, di Parghelia di Calabria, che sostituisce egregiamente i materiali francesi di Fontainebleau e tedeschi di Hoenboka; è però necessario di metterci in condizione di coltivare il giacimento secondo le migliori norme, di dotarlo di rapidi trasporti al mare dai valloni di Pigna e di Razzia, sopra il vicino porto di Tropea, con il che si abbasserebbe il prezzo attuale del minerale quarzifero, meno conveniente presentemente di quello delle sabbie di Fontainebleau e di Hoenboka. I Feldspati con tenori di alcali di circa il 10 ‰ e il 15 ‰ di allumina, si ritrovano pure in Italia, come d'altronde si ritrovano altre materie prime adatte per le composizioni dei vetri e servono bene in opposizione ai fenomeni di devetrificazione e di dilatazione: rendono il vetro, usato in certe proporzioni, meglio lavorabile alla mola. Anche di questi materiali dovremmo servirci sempre più largamente in sostituzione di quelli che in gran copia ci provengono dall'estero ed usarli razionalmente con le altre materie prime nella composizione dei vetri, vale a dire con la conoscenza dei loro titoli e dei calcoli vetrari semplici, per i quali occorre pur anche un'adeguata preparazione tecnica, la quale contribuisce, con tutto il resto, a vincere la concorrenza straniera.



Digitized by Google

criteri un po' più industriali. Intendiamoci però bene sul valore e sul limite di significato da darsi a questa parola: non una "industrializzazione" banale e grossolana, solo rivolta ad abbassare il prezzo della merce ed a realizzar guadagni, senza alcuna finalità o preoccupazione artistica, bensì una produzione basata su una savia e misurata considerazione di questo fattore, a cui convien pure riconoscere un peso non indifferente in ogni impresa economica, sia pur di prodotti artistici, se questa vuol reggersi, vivere, prosperare. A questo concetto di giusto equilibrio si è ispirata, se non erro, la produzione dei vetri svedesi di Orrefors. Non troverei nulla di poco conveniente alla nobilissima tradizione d'arte muranese, se domani una stessa società, accanto ai vetri di alto costo, di raro pregio, producesse un tipo di vetro più corrente, ispirato a modelli semplici e garbati, pratici e rispondenti all'uso quotidiano. Tale produzione varrebbe a diffondere in una cerchia ben più vasta di pubblico begli oggetti, recando un elemento vivo, pratico e reale a ciò che tanto spesso con sterili e bizzarri tentativi si tenta di ottenere: lo stile, il gusto moderno.

Si potrebbe in tal modo arginare la produzione estera, che annualmente importa in Italia una quantità di cristallerie e di servizi da tavola per un valore di oltre 55 milioni di lire.

In una parola, a mio giudizio, una parte dell'attività dei vetri d'arte muranesi dovrebbe esser rivolta a produrre di più, per vender di più e a prezzi più miti, oggetti che per tipo, lavorazione e materia fossero cose buone e pratiche.

2) L'AIUTO DELLA SCIENZA NELL'EDUCAZIONE DELLA MAESTRANZA. — Per organizzare questo campo di più vasto ed intenso lavoro un appoggio di fondamentale valore dovrebbe ricercarsi nella scienza per ciò che riguarda lo studio e le esperienze chimiche, gli impianti tecnici, l'applicazione dei più perfezionati e potenti mezzi di lavoro. Già da qualche anno infatti esiste presso le Cristallerie veneziane un gabinetto chimico affidato alla direzione di un valente ed appassionato dottore in chimica vetraria, uno dei pochi specialisti del genere fra noi, il prof. A. Mauri. La collaborazione e il sussidio dato dalle sue ricerche ed esperienze in questi pochi anni di lavoro fu di essenziale importanza nello sviluppo che questo stabilimento vetrario va prendendo, aiuto che non solo si riflette nella



Digitized by Google

produzione e nelle varie applicazioni del vetro industriale, ma da cui trae vantaggio altresì la produzione del vetro artistico.

L'empirismo che in pratica si traduce nel trasmettere di padre in figlio le ricette e i così detti segreti del mestiere, era considerato a Murano come sufficiente per la produzione del vetro; si aveva in uggia, per non dire in orrore, la parola della scienza; si notavano errori, difetti, ma non vi si badava gran che. Così avevan fatto gli antenati loro, così si continuava a fare; non si sentiva il desiderio di conoscer meglio la materia che giorno per giorno si lavorava, di escogitare possibili applicazioni o sistemi nuovi di trattamento. Persisteva l'errato concetto di un antagonismo insormontabile fra scienza ed arte e non si riusciva a valutare nel suo giusto limite il contributo che questa può offrire a quella in tutte le varie applicazioni pratiche. Si considerava il mondo delle cognizioni chiuso nel breve limite di poche formule e di limitate esperienze.

Oggi i vantaggi concreti offerti in pochi anni dal Gabinetto di consultazione chimica del vetro hanno persuaso gli scettici: hanno fatto constatare il valore pratico di quest'opera sussidiaria offerta dalla scienza: la quale naturalmente non tende a trasformare il pratico artiere in uomo di studio, ma solo si propone di aiutarlo a fargli meglio conoscere la sua materia, a suggerirgli i mezzi per eliminarne i difetti, a schiudergli la via a nuove possibilità tecniche di lavoro. E conoscere la materia vuol dire amarla di più, vuol dire innamorarsene e capir i segreti, le ragioni, le possibilità nuove della multiforme virtù del proprio lavoro.

Questa, sembrami, dovrebbe costituire una delle direttive fondamentali nella educazione della giovane maestranza: questa dovrebbe formare una delle basi del programma d'insegnamento per una *Scuola Vetraria* riformata secondo pratici concetti di lavoro. Limitare l'insegnamento, come ora vien fatto, alla sola parte disegnativa, a base di copiatura da fotografie o da riproduzioni di antichi modelli, è perpetuare l'eterno errore su cui è inutile spender più parole dacchè la adottata, ma purtroppo non ancora applicata, riforma dell'insegnamento artistico-industriale ha tentato di mettere riparo. Da due anni infatti a Murano per iniziativa dell'Istituto per il lavoro di Venezia e coll'appoggio di molti degli industriali vetrai, il prof. Mauri tiene un breve corso di lezioni pratiche, elementari ad alcuni giovani vetrai



Digitized by Google

che mostrano di seguirlo con sempre maggior interesse. Ma i mezzi posti a disposizione sono quasi nulli e l'insegnamento non può esser sviluppato e forse neppur continuato poichè mancano i fondi già chiesti, promessi, ma non ancora concessi.

Se da un lato pertanto si deve provvedere all'istruzione tecnico-pratica del giovane maestro vetraio, dall'altra converrà non trascurare ciò che riguarda l'educazione e lo sviluppo del suo gusto, della sua fantasia creativa: per ottener ciò converrà sopratutto porre sotto gli occhi del giovane cose belle, bei vetri, siano essi antichi o moderni, purchè accortamente scelti, che possano formare ed accrescere la sua sensibilità artistica, suscitargli nuove idee, nuovi metodi di lavoro, facendogli conoscere che cosa si seppe fare nel passato ed anche che cosa si sa fare nel presente al di là del breve mondo dove egli vive e lavora.

Certamente un metodo, un criterio pratico deve dirigere questo insegnamento, dirò così, estetico; per il quale dovrebbe essere di essenziale aiuto una bella raccolta di vetri, in continuo incremento, un Museo vetrario, completato da una buona serie di libri, fotografie, riproduzioni dei migliori esemplari dell'arte vetraria. Il Museo vetrario muranese c'è, ma da tutti è sentito il bisogno che esso venga ravvivato, allargato; non è qui il caso di prendere ad esaminare e discutere particolarmente una tale questione: esso esiste e possiede una discreta, se non ricca, raccolta di vetri antichi, scarsa per ciò che riguarda le epoche più lontane, abbondante e notevolissima per il settecento e l'ottocento, sprovvista affatto per ciò che riguarda la produzione dell'arte vetraria contemporanea. Poco dopo l'istituzione di questa raccolta voluta ed iniziata dal benemerito ab. Vincenzo Zanetti nel 1861 si era, è vero, dato inizio, nel 1868, con avveduta sagacia ad una collezione di vetri di contemporanea produzione muranese: le più importanti fabbriche si erano impegnate ad offrire i pezzi più significativi che anno per anno venivano producendo; si soddisfaceva così ad un naturale orgoglio paesano e si riusciva, senza alcun dispendio, a metter insieme una collezione la cui utilità sarebbe venuta crescendo col tempo; l'iniziativa durò infatti fino alla vigilia della guerra, poi fu abbandonata. Perchè ora non si provvede a riprenderla? Naturalmente questa collezione di vetri muranesi avrebbe dovuto esser completata, come era nell'idea del fondatore del Museo, con l'acquisto degli esemplari più caratteristici delle altre maggiori industrie vetrarie italiane e straniere.



Digitized by Google

Non un acquisto invece fu potuto fare nel passato, ed oggi manca ogni possibilità di dare il minimo incremento alla raccolta. Così è purtroppo accaduto che, mentre i principali Musei d'arte decorativa d'Europa e d'America assicuravano per le loro raccolte i pezzi più rari e significativi dell'arte vetraria esposti alla Mostra parigina, non un pezzo fu acquistato dall'Italia per le sue collezioni, e se si volle avere qualche piccolo oggetto a scopo di studio e di analisi tecnica, si dovette ricorrere alla generosità di un industriale muranese, uno dei pochi, forse l'unico che abbia sentito il bisogno di visitare la Mostra.

Certo sono io il primo a prevedere i pericoli che possono derivare da una esagerata ammirazione per ciò che fuori dalle nostre fabbriche si produce: ma qualora questa ammirazione non si risolva, come troppo spesso avviene, in una banale e mal intesa ricopiatura di tipi e di forme che non rientrano nella nostra tradizione, imitazione fatta per il solo gusto di far cosa nuova, ma qualora questa ammirazione tenda a divenire essenzialmente fonte di esame e di studio, incitamento e luce a nuove possibili applicazioni tecniche e stilistiche, non è chi non veda l'utilità, anzi la necessità che chi lavora debba esser posto a contatto con quanto si produce nel suo campo, fuori del suo ambiente, sia pur questo ricco di attività e di tradizioni come Murano.

È gloria tutta muranese, che a Murano tutti invidiano e di cui tutto il merito spetta essenzialmente alla genialità dei suoi maestri vetrai, l'arte del vetro a soffio; su questa tecnica, portata alle sue più pure origini, poggia, come si disse, la bellezza della recente produzione delle vetrerie muranesi. Ma non per questo si bandisca ogni altra tecnica, che interpretata da operai nostri con senso d'arte nostro può dare nuove creazioni non meno belle e non meno nostre: voglio sopratutto alludere oltre alle varie tecniche di decorazione su vetro, all'arte specialmente di incidere ed intagliar vetri e specchi. Prevedo l'obbiezione: questa dell'intagliar vetri alla ruota è un'arte che ha avuto ed ha il suo maggior splendore fuori d'Italia e che a Murano non trova nè materiale adatto, nè maestranza educata a tale sistema di lavoro, un'arte insomma che non è nella tradizione veneziana. Intanto ricordiamo innanzi tutto che i vetri fatti intagliare a Firenze dallo Stella sono stati preparati e soffiati, come fu detto, a Murano nella



Digitized by Google

vetreria Toso e che a Murano anche oggi lavora, come ho ricordato, un piccolo nucleo di artisti capaci di intagliar vetri alla rotella; ma la loro produzione, limitata a ricopiar solamente motivi di vetri settecenteschi del Briati, tipo Boemia, è assai scarsa e dovrebbe essere riorganizzata e ripresa ben più alacremente e con un senso d'arte che oggi purtroppo invano si cerca. Quanto poi alla mancanza di tradizione muranese in quest'arte, anche senza ricordare il caso Briati, per merito del quale, come è risaputo, ebbe a sbocciare all'inizio del '700, proprio dall'importata tecnica boema, un'arte tutta muranese nel gusto, nelle forme, nell'applicazione stessa, non credo inutile, risalendo a tempi più lontani, ricordare qualche testimonianza storica che non è trascurabile indizio dello sviluppo e del grado di abilità che anche fra noi ebbe a raggiunger l'arte dell'intagliar cristalli. Si ricordi ad esempio che, come appare dal Capitolare delle Arti nell'Archivio della Giustizia vecchia, fin dalla fine del XIII secolo a Venezia si lavorava il vetro "alla rotina", e che proprio nel 1300 era insorta una lite fra i *Cristalleri* (intagliatori di cristalli di rocca) contro la Corporazione dei vetrai muranesi per la falsificazione che essi facevano dei loro prodotti: ciò che dimostra che a Murano da maestri muranesi si intagliava fin d'allora un vetro tipo cristallo, se si tentava di spacciarlo come "intaglio" in pietra dura. E notiamo ancora che una fra le poche testimonianze storiche che ci parlano dell'attività come maestro vetraio del famoso Agnolo Barovier, il capostipite della celebre famiglia dei vetrai muranesi del '400, pare, se interpretata nel suo giusto significato, ponga in evidenza la valentìa raggiunta da questo maestro nell'arte di intagliar cristalli. Antonio Averulino, il Filarete, infatti nel suo *Trattato dell'Architettura,* là dove parla del modo onde converrà adornare un portico di grande palazzo, dice che le pareti saranno incrostate di vetri piani "...et dentro vi si vedrà scolpite figure et animali et varie cose..." e che il maestro che sarà chiamato ad eseguire questa meraviglia dell'arte vetraria sarà il famoso *Angelo Murano,* cioè il Barovier.

Infine la decorazione incisa sui vetri sottili a punta di diamante, dei così detti "cristalli" bianchi del '500 veneziani, non è forse tecnica tutta nostra, bellissima, nata e svoltasi tra noi a Murano in quell'aureo secolo, e che oggi potrebbe esser con fortuna ripresa e sviluppata?

L'augurare quindi che anche oggi accanto alla fiorente attività del vetro soffiato rinascano e rivivano con senso d'arte nostro, altre



Digitized by Google

tecniche e sistemi di lavoro, che pur raggiunsero e continuano ad avere il loro più alto splendore, presso altre nazioni, non è affatto recare un colpo alla nostra tradizione, minacciare la purezza del gusto della nostra arte vetraria.

Ad ogni modo convien pur notare che fra le varie e numerosissime applicazioni tecniche, attraverso cui l'arte vetraria oggi si presenta, due essenzialmente rimangono sempre le sue forme tipiche, tradizionali: il cristallo e il vetro a soffio; l'uno basato sulle sue qualità di durezza, di rifrazione, di lucentezza; l'altro sui suoi caratteri di trasparenza e di leggerezza; e se il primo è gloria specialmente boema, il secondo è vanto nostro, è gloria esclusivamente muranese.

Ma è pur da notare, come già fu rilevato, che una tecnica di tipo intermedio, quella del così detto "mezzo cristallo" va prendendo particolare sviluppo: tipo questo di produzione in cui si cerca di unire, di accoppiare qualità dell'una e dell'altra tecnica: la resistenza, la praticità d'uso e di costo della produzione tipo cristallo, e la trasparenza, l'eleganza di forme e la leggerezza, almeno visiva, se non reale, del vetro muranese. Ora, poichè questa è la tecnica attraverso cui può svolgersi un tipo di produzione d'arte più suscettibile ad assumere forme industriali di più larga portata, non mi sembra opportuno che essa sia da noi dimenticata, trascurata del tutto.

Concludendo, ciò che sopratutto preme porre specialmente in rilievo è il problema della scuola: richiedere che esso sia risolto con prontezza e a base pratica; è necessario che si provveda con sollecitudine, con chiara e pratica visione ad attuare quell'immediato programma di lavoro suggerito dalle considerazioni esposte e dall'esame stesso delle odierne condizioni dell'arte vetraria muranese.

Murano ha in sè tali energie di lavoro da poter affrontare nuova e più vasta attività; si ricordi però che in ogni campo di attività industriale il segreto per fare e fare bene è che accanto allo stimolo "guadagno", agisca un altro stimolo altrettanto e più potente di quello, l'amore per il proprio lavoro, la volontà di non dormire, di progredire, di perfezionarsi.

E non si temano le ragionevoli innovazioni. Sentire l'orgoglio delle proprie glorie passate, tener fede alle proprie tradizioni sta bene: è indizio di una sensibilità spirituale che fa onore. Ma tutto ciò sa-



Digitized by Google

rebbe pompa vana ed esaltazione superflua se non ci insegnasse come e perchè un tempo fummo grandi e non ci offrisse stimolo e guida a lavorare instancabilmente, a procedere con sempre più largo respiro, così che anche nel campo dell'arte vetraria, in questo secolo che fu denominato, per il grande sviluppo di applicazioni artistiche ed industriali che la materia vitrea venne prendendo, il "secolo del vetro", l'Italia abbia a lasciar veramente una traccia profonda.

*Venezia, gennaio 1926.*

GIULIO LORENZETTI

Digitized by Google

L'industria del vetro, questa filiazione dell'empirismo, che a traverso lenti secoli ha saputo creare le più svariate applicazioni della sua meravigliosa materia, dalle rustiche utilizzazioni dell'edilizia ai graziosi ninnoli della dama elegante, dalle lenti per apparecchi scientifici alle magnifiche imitazioni di perle e di gioie preziose, dal rozzo boccale della bettola all'oggetto decorativo, spesso espressione di sublime sentimento artistico, quest'industria ha sentito, negli ultimi decenni, le esigenze dei tempi nuovi, e l'empirismo sta gradualmente cedendo il posto ai disciplinati metodi scientifici.

La produzione del vetro non è più, come in antico, limitata a poche nazioni e a pochi centri, in cui il caso od il segreto ricettario di alcuni maestri hanno create determinate specializzazioni; essa si è ormai estesa a tutte le nazioni maggiormente progredite, a mezzo di molteplici fabbriche in continuo incremento e, come nella nostra Murano, accanto alla vetreria di generi prettamente industriali, sussidiata da ingegnosi macchinari, sta l'altra, dai cui forni l'abile manipolatore leva l'infocata materia per plasmarla in quelle mirabili forme artistiche che costituiscono le maggiori attrattive delle esposizioni del genere.

Un tale sviluppo dell'industria non ha potuto ulteriormente tollerare che alcune produzioni restassero segreto di pochi. Sorse la concorrenza; si delineò, più che all'arte, una maggiore applicazione dei silicati alle produzioni industriali, donde la necessità di ricercare metodi e mezzi di fabbricazione sempre più economici; si impose una oculata vigilanza sulle materie prime impiegate, specialmente pei vetri destinati a contenere medicinali e prodotti per iniezioni; e tutto questo complesso di nuove situazioni generò impellente il bisogno di ricorrere alle indagini ed ai dettami della scienza, ed in particolare a quelli della chimica.



Digitized by Google

Ne viene di conseguenza che il giudizio odierno sui prodotti vetrari debba considerarsi dal doppio punto di vista dell'arte e della chimica applicata.

È appunto per tale motivo che il R. Commissario Generale per l'Italia all'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa e Industriale moderna di Parigi, ha voluto, con sano discernimento, che il suo rapporto generale al Governo Nazionale fosse corredato da una relazione tecnica oltre a quella redatta dal punto di vista dell'arte.

Il dott. Lorenzetti, vice-direttore del Museo Correr, tratta da pari suo l'interessante problema della forma e della decorazione del vetro, mentre io mi soffermerò sulla più arida, ma utilissima indagine delle caratteristiche tecniche e specialmente chimiche, degli svariati prodotti vetrarii. Esporrò quanto di meglio, a mio avviso, figura nei Padiglioni stranieri, accennerò alle composizioni chimiche dei vetri più interessanti, alla tecnica per produrli, e mi studierò di stabilire dei confronti con i prodotti nazionali esposti, e non esposti, suggerendo, se il benevolo consenso dei valenti artisti non mi verrà meno, tutto quello che la pratica mi ha insegnato in fatto di quanto difettiamo nell'industria vetraria. Avrei dovuto presentare dei diagrammi di produzione, statistiche di importazione, esportazione del vetro e delle materie prime fusibili, macchinari, ecc., ma il tempo mi fu troppo ristretto per estendermi a queste pur utilissime indicazioni.

Ho detto che parlerò di produzione italiana che non figura all'Esposizione, e ciò perchè se dovessi riferirmi unicamente agli scarsi oggetti di nostra produzione ivi apparsi, il mio compito, per questa parte, sarebbe oltremodo limitato.

La quasi completa assenza delle nostre vetrerie e dei nostri maestri sarà certamente rilevata con senso di vivo rincrescimento anche nel rapporto generale al Governo.

Se è vero che le Esposizioni stimolino la genialità dell'artista, gli sieno fonte di nuove ispirazioni, ne aguzzino, per effetto dei confronti, l'autocritica; se è vero ch'esse gli creano una rinomanza che può varcare i confini del suo paese, non è meno vero che per le Nazioni tali gare sono nobili ed utilissime affermazioni collettive, testimonianze di progresso nazionale che parlano lontano e la cui eco risuona fra i popoli più diversi.

Ora l'Italia, da secoli maestra nell'arte vetraria, l'Italia oggi



Digitized by Google

vibrante d'orgoglio patrio, insofferente d'essere seconda nelle gare internazionali, qualunque esse sieno, l'Italia non è comparsa nei riparti delle vetrerie all'Esposizione Internazionale di Parigi.

E vi poteva eccellere!

Le Nazioni espositrici si sono presentate non solamente con molteplici esemplari della loro svariata produzione, ma anche con la documentazione della loro seria organizzazione specialmente scolastica, con programmi di corsi, statistiche, studii tecnici, indicazioni sui Musei d'arte decorativa, cataloghi, fotografie, ecc.

Sta in tutto questo, — confessiamolo, — un magnifico esempio per noi che vuol essere imitato, ed un monito che il nostro chiaroveggente Governo Nazionale certamente raccoglierà, dando anche a noi, giova sperare senza troppo indugio, delle Scuole per l'arte italiana del vetro, corsi proporzionati alle età degli allievi, al livello dei loro studii, con capannoni sperimentali, ove il futuro artefice possa imparare a ben conoscere la materia vitrea e ad innamorarsene.

La Boemia tiene il primato di tali Scuole professionali. I rinomati Istituti di Steinschônau e di Haida, da cui escono tecnici e decoratori, sono ormai, per disposizione governativa, chiusi agli stranieri, e questo fatto dovrebbe essere un incentivo di più per la nostra prima Scuola nazionale del vetro, che creerebbe maestranze e capitecnici, di cui si sente vieppiù il bisogno con l'intensificarsi dell'attività industriale, e che risolverebbe quei problemi fondamentali che le altre 150 Scuole industriali italiane hanno risolto in altri campi e quelle straniere di Praga, di Vienna, in Francia, in Inghilterra, in America nel campo del vetro.

VETRI DI BOEMIA. — Premetto che sotto tale denominazione corrono tutti i prodotti del vetro di una determinata caratteristica, quand'anche nel rapporto geografico la denominazione stessa possa apparire non giustificata, come ciò si verifica per esempio per i vetri prodotti in Austria.

Bisogna riconoscere che la Boemia si mantiene all'altezza della sua fama nella decorazione del vetro, dallo spiccato e specialissimo carattere di molatura e d'incisione; e incontestabile è l'influenza dell'industria boema su quella similare degli altri paesi.



Digitized by Google

Dopo lo smembramento dell'Austria-Ungheria rimase alla Cecoslovacchia il 90 % delle vetrerie. Ben 259 fabbriche vi si contano attualmente, di cui una ventina usa solamente del fossile, mentre le altre consumano combustibili diversi.

Le nuove aziende non costruiscono che dei forni a bacino, mentre le vecchie attivano dei ricuperi, dei rigeneratori assieme ad un completo attrezzamento tutto moderno. Oggi i migliori forni a bacino consumano 500-600 grammi di carbone per un chilo di vetro prodotto.

Attualmente si contano circa 240 forni a bacino e 36 a crogioli di contenenza di 150 kg. di vetro.

Riporto qui sotto uno specchietto allo scopo soltanto di dare un'idea della grande varietà della produzione della Repubblica cecoslovacca, per quanto una parte di questa produzione non abbia nulla a che fare coi vetri d'indole decorativa.

| PRODOTTI | Fabbriche |
|---|---|
| Vetro comune soffiato | 66 |
| Incolore | 52 |
| Colato | 30 |
| Per illuminazione | 24 |
| In lastre | 24 |
| Colorati e speciali | 17 |
| Bacchette e tubi | 11 |
| Bottiglie | 17 |
| Da orologio | 3 |
| Per uso chimico farmaceutico | 3 |
| Colato per specchi | 4 |
| Venato | 3 |
| Soffiato per specchi | 3 |
| Per fotografie | 2 |

Di più si contano a centinaia le piccole raffinerie per le quali lavorano circa 40 mila operai a domicilio.

L'esportazione superava sino al 1921 i tre quarti della produzione. La quinta parte dei prodotti esportati andava all'Italia. Ora l'esportazione è assai ridotta per il motivo del rincaro della mano d'opera e della oscillazione dei cambi.



Digitized by Google

Prima della guerra si produceva nella vecchia Austria-Ungheria per 138 milioni di vetro cavo, per 12 milioni di metri di vetro in lastre e 180 milioni di bottiglie e nella Cecoslovacchia per 120 di vetro cavo, 11 milioni di metri di vetro in lastre e 160 milioni di bottiglie.

Presentemente, con il lavoro meccanico, la produzione delle bottiglie è assai limitata. Le buone caratteristiche dei prodotti sono notorie e sono dovute in massima parte alla valentìa dei tecnici e degli operai che, similmente a quanto avviene a Murano, si trasmettono dirò quasi in eredità da padre in figlio.

Tale eredità ripartita sul numero imponente dei vetrai, mantiene all'industria vetraria cecoslovacca la sua vecchia importanza di primo ordine.

ORGANIZZAZIONE COMMERCIALE ED ESPORTAZIONE. — Come da noi i vetrai hanno formato una Federazione nazionale, così nello Stato cecoslovacco l'industria del vetro è concentrata in un aggruppamento professionale che è diviso in sezioni secondo la natura dei prodotti e le cui mansioni riguardano l'organizzazione della produzione aiutata dallo Stato, lo sviluppo della propaganda per la quale esiste una tassa supplementare sull'esportazione, il servizio di informazioni, la raccolta statistica.

Il Ministero del Commercio ha creato un corpo consultivo permanente nel quale figurano industriali ed operai, corpo consultivo che si incarica dello studio di nuovi progetti, delle condizioni della produzione, dell'esportazione ed importazione. Tanto il gruppo professionale che il corpo consultivo hanno avuto una notevole influenza sulle condizioni attuali della produzione vetraria.

Fra le Case più importanti boeme che figurano all'Esposizione di Parigi, quella di J. e L. Lobmajer di Vienna espone al Padiglione austriaco il suo cristallo limpido e perfetto.

È a Stefano Rath che si devono le nuove creazioni austriache dell'Esposizione. Luigi Lobmajer fu il vero riformatore della Vetreria artistica austriaca, e nel medesimo tempo il precursore della riforma dell'arte industriale.

Degni di rilievo sono alcuni vetri incisi alla ruota: un servizio da tavola in cristallo, dei vasi smaltati translucidi e a mezze tinte, dei vetri dipinti posteriormente dalla Fink secondo i processi antichi.



Digitized by Google

È da notare che gli artisti collaboratori della Casa Lobmajer escono per la maggior parte dalla Scuola delle Arti Decorative di Vienna.

Nel Padiglione della Cecoslovacchia sono ammirati pezzi di cristallo incisi secondo disegni del prof. J. Horeje della Scuola di Arti Decorative in Praga ed un cammeo di rare dimensioni.

Senza parlare, per ovvie ragioni, del costo dei capolavori dei maestri in questa Esposizione, dei pezzi cioè speciali incisi alla ruota, come quelli del Lobmajer, quelli del prof. Drahonossky della Scuola di decorazione di Praga, quelli del prof. Regenbarth della Scuola Professionale di Steinschônau, ecc., che hanno un valore d'eccezione, i prezzi degli oggetti soffiati negli stampi non sono esagerati. Quelli medii dei bicchieri lisci di cristallo sonante si aggirano attorno alle lire 10 italiane. Qualche pezzo artistico è aperto a mano, ma in genere il vetro viene soffiato negli stampi di legno o di ghisa.

Sono noti i colori brillanti dei vetri boemi, i vetri iridati, gli oggetti smaltati, le lucenti ed opache dorature, largamente inviate a questa Esposizione. Le Vetrerie Harrach Wovy-Svèt espongono nel Padiglione della Cecoslovacchia un servizio di cristallo ad intaglio con coperta viola di manganese. Simili servizi in altre tinte, fra cui campeggia un bel turchino cobalto, appartengono alla medesima Ditta. Sempre nello stesso Padiglione si osserva un bel verde smeraldo a base di ossido rameico della Casa Schaffel di Haida, e un bel giallo topazio bruciato.

Le Cristallerie Karlowy-Vary di Moser mostrano dei servizi con bordi dorati a fuoco (resinati d'oro ed oro precipitato) ed un servizio da tavola del tipo dei soffiati di Murano. Un vaso "pagliesco" (ferro manganese) ed altri pezzi di minore importanza.

Però, fatta astrazione di alcuni vetri leggieri, sottili di forma e colorazioni delicate, i tipi della Boemia si scostano completamente dai nostri per i loro forti spessori, per le massiccie e sovraccariche decorazioni, per i loro intagli profondi, le loro brillanti sfaccettature, riflettenti la luce a modo di specchi, o rifrangenti le radiazioni luminose a guisa di prismi, ma che, a parer mio, appesantiscono gli oggetti. A me sembra che la tecnica moderna debba piuttosto rivolgersi verso i tipi di vetri leggieri ricordati più sopra.

La tecnica per le sfaccettature del grosso cristallo da servizi da



Digitized by Google

tavola e da lampadari, illuminati dalla scialba luce delle candele è ormai sorpassata. La luce elettrica è anzi tanto potente che deve venire di preferenza mascherata piuttosto che esagerata dal riflesso dei molteplici punti luminosi del cristallo tagliato.

Chimicamente il vetro di Boemia è senza piombo. Non si impiega difatti il minio che per certi vetri colorati ed in piccole proporzioni. Con precisione, è silicato doppio di potassio e di calcio.

Un cristallo boemo dell' Esposizione, da me analizzato, ha questa composizione chimica percentuale:

$Si O_2$ . . . . . 76 %
$Ca O$ . . . . . 6,5 %
$K_2 O$ . . . . . 17,5 %

rispondente alla miscela fusibile:

Sabbia . . . . . 100
Calce . . . . . 8,5
Potassa . . . . . 23

Fonde meno facilmente del vetro piombico, si lascia ben lucidare e conserva un più bel lustro; esso presenta, in confronto del secondo, un grado maggiore di durezza al taglio. Il cristallo di Boemia è incolore, essendo preparato con materiali purissimi, ingiallisce però lievemente quando venga esposto per lungo tempo alla luce.

VETRI SVEDESI. — Si rivelano tutte in quello che espongono le Vetrerie di Orrefors di Smaland. Sono cristalli intagliati, oppure vetri così detti "fumés" o "paglieschi" al ferro manganese, o vetri bluastri al cobalto. Qualche pezzo mostra il segno del puntello che sta ad indicare la lavorazione a mano; però, in generale, i vetri sono soffiati negli stampi. Di solito sono pesanti, e se in qualche caso presentano delle forme svelte, che derivano da Murano, per lo più la produzione svedese è perfettamente industriale, rigida, compassata e certamente si scosta dai vetri artistici muranesi in cui si avverte la leggerezza del soffio d'origine.

Può dirsi che la tinta unita "fumée", ora grigiastra, ora giallastra, non incontri il gusto generale. È difatti fredda, monotona, non luminosa come nei vetri di Murano, ma è certo che nell'insieme questi vetri, specie i servizi da tavola, sono ammirati dal pubblico e sono



Digitized by Google

venduti in notevole misura dato il loro prezzo non elevato, veramente industriale, come dissi sopra: lire 6 circa per bicchiere di media capacità.

I forni fusorii sono a gazogeni con ricuperi, e il combustibile è la legna.

La composizione chimica percentuale di un vetro da tavola figurante all'Esposizione e da me analizzato, è la seguente:

| | |
|---|---|
| $Si\ O_2$ | 72 % |
| $Al_2\ O_3$ | 0,68 % |
| $Fe_2\ O_3$ | 0,30 % |
| $Mn\ O$ | 0,42 % |
| $Ca\ O$ | 6 % |
| $Mg\ O$ | 2 % |
| $Na_2\ O$ | 19,50 % |

Questa composizione è vicinissima a quella dei vetri muranesi di Venini, che riporterò parlando dei vetri italiani.

Sulla produzione svedese, di quella incisa alla ruota, non posso dire altro che il mio apprezzamento è quello di un'impareggiabile fattura che rispecchia le caratteristiche nordiche e che non regge ai confronti del nostro carattere vivace e originale, come il Lorenzetti ha benissimo spiegato.

Le notizie statistiche riguardanti questi vetri non hanno un gran che di importanza, e per brevità le ometto. Aggiungerò invece che qualche tentativo per la produzione di vetri decorativi soffiati negli stampi si sta pure facendo a Murano; sono vetri però un po' dozzinali, ma è da augurarsi che questa tecnica venga estesa con gusto più fine su più vasta scala e con forni moderni, sì da non temere la concorrenza straniera.

VETRI E CRISTALLI DEL BELGIO. — Val Saint Lambert, — forse la più grande fabbrica belga per servizi da tavola, — figura con bellissimi vetri e cristalli all'Esposizione di Parigi in concorrenza con le cristallerie francesi ed inglesi: cristalli puri e incolori, densi e sonori, aventi per base il piombo e la potassa. Questi cristalli di alto potere rifrangente, producono il massimo d'effetto utile, forse anche esagerato, come già ho detto, se si pensa alla potenza dell'illuminazione moderna.



Digitized by Google

Le Vetrerie di Fauquenz, si ammirano, in fondo al ponte Alessandro dal lato degli Invalidi, per le colorazioni vivaci.

Va posta particolare attenzione su di un prodotto vetrario di una certa eleganza e di basso prezzo: la "Marbrite", simile al vetro marmo fabbricato a Venezia, prodotto di rivestimento in sostituzione delle lastre di vetro e della porcellana.

Il Belgio è tuttora il grande rifornitore del mercato estero per le lastre di vetro stirate meccanicamente col sistema Faurcault e Libby-Ovenz. Nel 1924 la quantità totale di vetri esportati sommavano a 3 milioni di quintali. La sola vetreria di Val Saint Lambert con i suoi 6 forni produce annualmente per circa 30 milioni di lire in servizi da tavola.

In totale le vetrerie da tavola prodotte in Belgio vengono calcolate per un valore di 100 milioni.

VETRI SPAGNUOLI. — La Spagna non presenta gran numero di vetri all'Esposizione. Sono però notevoli le vetrate per le loro tinte vivissime, quantunque la fattura non abbia gran che d'importante.

Queste vetrate non sono purtroppo copiose all'Esposizione Internazionale del 1925!

Con tutta la buona volontà di dire che la vetrata artistica sta riprendendo or ora non solo in Ispagna ma anche in Italia le sue tradizioni originali, i nostri valenti artisti in certo qual modo me lo impediscono con la loro diserzione. Non mi rimane da dire, per chi eventualmente non lo sapesse, che dal punto di vista tecnico la vetrata si distingue in due categorie: quella a base di mosaico di vetri dipinti o no e quella a base di pitture senza mosaico. Quest'ultima è la forma evidentemente degenere che ricorda piuttosto la pittura da cavalletto che non quella della classica vetrata, la quale invece appartiene alla prima categoria, ai vetri colorati nella massa, ritagliati sopra un disegno e circondati da collegamenti sottili di piombo che ne delineano le forme. Per lo più queste vetrate sono a chiaro-scuro, ottenuto per mezzo di colori grigiastri vetrificabili precisanti il disegno di ogni singolo frammento di vetro, non deturpato dallo smalto translucido, e fra gli altri pregi hanno quello di essere bene resistenti all'azione corrodante del tempo.



Digitized by Google

Chimicamente, in generale, la materia vitrea della vetrata è poco silicica e piuttosto alcalina; con più precisione il tenore dell'acido silicico supera raramente il 50 % e l'alcali arriva al 20 % impartendo un'ottima fusibilità al vetro.

È però da consigliarsi una composizione più ricca di sabbia e più povera di soda e con una percentuale di calcare, espressa in ossido di calcio, aggirantesi attorno al 10 %. Questa composizione dà un vetro meno fusibile del primo ma più resistente alle intemperie a cui per lo più sono assoggettate le vetrate.

VETRI E CRISTALLI INGLESI. — Il cristallo inglese contiene meno piombo e un poco più di potassio del cristallo belga e francese.

Gli inglesi sono indubbiamente abilissimi per il taglio dei cristalli, dal quale, in causa delle sue proprietà particolari, ricavano degli effetti decorativi che non si possono ottenere nè col vetro comune nè con quello boemo. È questa una maestrìa che deriva dall'istruzione delle numerose scuole pratiche e dalla coltura assorbita dai musei sorti in Inghilterra già sin dalla metà del secolo scorso, i quali continuamente abilitano gli operai ed esaltano il loro gusto artistico. Seguendo l'esempio della Germania e del Belgio, l'Inghilterra non cessa di creare scuole, e ancora recentemente ha istituito presso l'Università di Schiffield uno speciale Corso vetrario.

I cristalli di Stevens e Williams dell'attuale Mostra mantengono degnamente l'ottima reputazione degli industriali inglesi sia dal punto di vista del taglio, sia da quello dello stile invariato; nel Padiglione inglese Powel espone dei bellissimi vetri a tinte chiare. Le fotografie qui allegate ai numeri 6, 11, 20 mostrano dei vetri tipo Murano di fattura squisita, soffiati in stampi di forma elegante e di colore delicato verde grigio appena marcato. Il numero 21 è un'acquamarina chiara a base di rame; i numeri 3 e 4 sono di un verde chiarissimo e brillante. Finalmente è d'annoverarsi fra i vetri più rimarcati un catino, con brocche, per il colore bluastro chiaro al cobalto, assai ben riuscito.

I forni usati per la fabbricazione del cristallo sono a gas con ricuperi ed a crogioli coperti.

L'esportazione dei vetri inglesi in Italia di carattere decorativo non è considerevole, e perciò ne tralascio i dati statistici.



Digitized by Google

La composizione del cristallo è fatta con materie prime purissime di cui qui riporto una composizione centesimale:

$Si\,O_2$ . . . . . 52 %
$Pb\,O$ . . . . . 33 %
$K_2\,O$ . . . . . 15 %

VETRI E CRISTALLI FRANCESI. — La Francia è fra le più grandi produttrici di vetro. Attualmente quarantamila operai producono per un valore annuo di circa 400 milioni di franchi dei quali circa 40 milioni per l'esportazione.

Solamente per i servizi da tavola la Francia produce per 150 milioni di franchi.

Questa maestra delle Arti decorative ha ben imparato dall'Inghilterra quale importanza abbia l'insegnamento dell'arte industriale!

La creazione del Museo delle Arti retrospettive, quelle dell'Esposizione Permanente, delle Arti decorative, le Scuole pratiche di decorazione, gli Istituti teorici ed applicati per l'industria del vetro, tutte queste istituzioni hanno dato ottimi risultati. E bisogna riconoscere che le Cristallerie di Baccarat, quella di St. Louis, St. Denis, Choisy le Roi ed altre sono giunte sopratutto per le suddette istituzioni ad una grande perfezione industriale, accrescendo così la loro riputazione.

Molteplici sono i loro continui tentativi per creare nuovi modelli. Per citare un solo caso, le Cristallerie applicate, per esempio, ai lampadari, studiano incessantemente campioni originali di quelle così dette "lustreries" le quali aggiungono all'arte della decorazione diffusione delle luci più delicate. Conseguentemente, alle creazioni vetrarie, cristalli e vetri, alle creazioni pratiche e industriali e anche sapientemente decorative si sono aggiunti i relativi moderni sviluppi dell'arte del ferro battuto e dei bronzi sposati con la materia vetrosa.

Non più appare qui all'Esposizione il forgiatore del metallo noncurante della materia jalina, bensì ecco negli oggetti della Sezione francese il cristallo ed il vetro che signoreggiano sui sottili supporti metallici, armonici contrasti alla trasparenza ed alla brillantezza vitrea!

Che vi è di più indovinato, vale a dire di più semplice, di più pratico, di più decorativo dei grandi lampadari del Lalique, o dei più piccoli del Simonet, Sabino, Colin, Doyer, Caken, Bonvoisin? Che di



Digitized by Google

più attraente delle "ferroneries" del Majorelle? D'altro canto Lalique estende i suoi prodotti pressati all'ornamentazione delle abitazioni, dei locali da studio, ornamentazione di mobili, finestre, ecc. Fa dell'architettura, industrializza insomma l'arte decorativa in grande stile.

Servendosi di materia di mezza opacità, opalina, nei grossi spessori, spesse volte satinata, ottiene dei riflessi curiosi di luci colorate a sprazzi sanguigni come diaspri, che hanno le caratteristiche della materia stessa.

Senza entrare nel merito della decorazione fine e delicata del Lalique nei suoi oggetti colorati in stampi rigorosissimi, dirò che la composizione chimica è bene adatta per questa tecnica moderna di stampaggio. È una composizione infatti così detta tenera, bene fusibile, a base piombica, poco silicica. L'acido borico sostituisce lo scarso tenore dell'acido silicico. L'arsenico e l'alluminio, alcune volte i fosfati, i floruri, lo stagno, danno questo carattere di opalinità.

I tenori analitici percentuali trovati all'analisi chimica sono i seguenti:

| | |
|---|---|
| $SiO_2$ | 56,30 % |
| $PbO$ | 21 % |
| $Al_2O_3$ + $Fe_2O_3$ | 1,70 % |
| $CaO$ | 3,40 % |
| $Na_2O$ + $K_2O$ | 10 % |
| $B_2O_3$ | 7 % |
| $As_2O_3$ | 0,30 % |

Gli oggetti del Lalique, quando sono satinati o verniciati in velature a freddo, ricordano un poco le "paste di vetro", quelle translucide, come l'opale, ma non quelle opache come l'alabastro a grana zuccherina.

Queste paste policrome, translucide, assorbendo alcune radiazioni della luce, riflettono delle tinte infuocate di infinite sfumature.

Già sin dal 1900, si poterono ammirare al Salon i lavori bene riusciti in pasta vitrea di Henry Cross, che fu il primo ad ottenere a Sèvres dei prodotti architettonici, mentre il Dammouse studiava le paste vitree per piccoli oggetti. Ora sono Walter, Despret che presentano all'Esposizione le loro paste zuccherine.

Decourchemont sembra invece sorpassare la vecchia tecnica con le sue belle paste translucide esposte al Grand Palais.



Digitized by Google

Per rendere un'idea della fabbricazione delle paste di vetro ne riassumo brevemente le sue fasi.

Si comincia col costruire uno stampo in terra refrattaria di una certa plasticità, sopra un modello di cera.

In questo stampo si applica il vetro colorato e polverizzato ed impastato di sostanze gommose che formerà più tardi l'oggetto con i suoi rilievi. Quindi, quando il tutto è bene essiccato, si pone nel forno di cottura a mille e cento gradi per due ore circa, dove avviene la vetrificazione, mentre lo stampo si rende poi friabile nel periodo della ricottura e del raffreddamento lasciando apparire l'oggetto con tutte le sue decorazioni, le sue tinte ed i suoi rilievi. E per ultimo si completa l'opera mediante il lavoro di raffineria.

Da noi non si fabbricano le paste di vetro; eppure sono decorative e permettono di ottenere nella massa del vetro venature colorate trasparenti o translucide, simili a quelle delle pietre preziose alle quali Decourchemont cerca di riavvicinare il vetro e, malgrado che il processo di fabbricazione sia un poco complicato, non grava sul prezzo di vendita della merce.

Come per i vetri, le paste vengono colorate in turchino dall'ossido di cobalto. Per il giallo, il rubino, il grigio si ricorre ai metalli nobili, rispettivamente all'argento, all'oro, al platino e all'iridio. Nella medesima sala dove figurano le paste vitree, fanno bella mostra le vetrine del Daum, del Marinot, le Vetrerie d'arte di Shneider e delle Usines e Manufactures d'Art, Umab di Besons.

Shneider espone un grande piatto, aperto a mano, dai colori gialli e rossi sviluppati dal solfuro di cadmio e selenio e diversi altri pezzi soffiati negli stampi con belle venature le quali giustificano il valore elevato di detti pezzi.

Daum, quando non copia i vetri di Murano, che riproduce malissimo, è veramente un artista di valore. I grandi vasi a macchie diversamente colorati, incisi all'acido, che affievolisce la troppo spiccata lucentezza cristallina, dicono che la sua tecnica ha sorpassato quella decorativa del Gallè, già tanto apprezzata, ma certamente abbandonata a disegni troppo floreali e troppo rigidi. Daum finisce i suoi pezzi con lustrature alla ruota ovvero con satinature delicate.

L'incisione dell'acido si ottiene per mezzo di una miscela floridrica solforica che rende il vetro perfettamente terso. La satinatura



Digitized by Google

invece lascia il vetro smerigliato ed è ottenuta mediante floruri alcalini o metallici terrosi.

Chimicamente la smerigliatura all'acido consiste nella formazione di fluosilicati insolubili che si depositano per gravità, allo stato cristallino, alla superficie del vetro.

Pure Marinot segue la suddescritta tecnica di incisione all'acido, ma i suoi tagli sono assai più profondi, arditi, in altri termini, addirittura scultorii nei grossi blocchi di cristallo, ora puri e vuoti come l'aria che li circonda, ora tempestati di bolle simili a gemme artatamente disposte.

La decorazione di questo artista, amante e conoscitore del vetro, sta veramente in funzione della materia, e la sua opera, sulla quale il Museo Nazionale di Stoccolma ha posto l'occhio facendo degli acquisti, emerge infatti su tutte le altre. Debbo aggiungere che la sua maniera, fra quella dei diversi artisti originali francesi, mi sembra tanto forte da poter far fronte alle più stimate tecniche moderne.

Pure i vetri della Casa Umab sono bollosi e le bolle sono create anche qui ad arte, anzi obbligate con i così detti "coups de main" in spirali e volute formanti disegni diversi nella massa vitrea; ma gli oggetti non destano certo l'interesse della creazione d'un Marinot.

Finalmente fra gli artisti francesi debbo ancora ricordare i fratelli Muller di Luneville coi loro vasi graziosi a foglia d'argento e i pittori del vetro; Heiligenstein con le produzioni di colori vivacissimi e la sua speciale tecnica di verniciatura a rilievo d'oro massiccio cesellato, che ricorda gli smalti "cloisonnés"; André Bolucault coi suoi cristalli smaltati in nero e oro; Louis Luche con smalti artistici, piastre e lampadari smaltati e trasparenti. E ancora Platon-Argiriadès con le pitture di smalti lucidi e vivaci usati sobriamente su vasi graziosi, cui bene si addicono delle *silhouettes* dai profili dorati, spiccanti sul fondo di uno smalto azzurro o di nero avorio.

Argiriadès, d'origine greca, espone pure nel Padiglione ellenico con magistrale audacia una vetrata di tre metri di altezza da lui decorata e cotta nella sua curiosa capanna sulla sommità di Montmartre.

È vero che nelle vetrate più perfette del XII e XIII secolo non si ritrova la smaltatura; è vero che quell'arte che ha subìto periodi di grandezza, di decadenza e di rinascenza, è ora di nuovo caduta, volgarizzata in applicazioni pratiche e pesanti d'indole domestica,



Digitized by Google

dove il vetro è solo il supporto di figure translucide, artificio poco degno della tecnica antica; ma nelle vetrate molto apprezzate di Argiriadès l'artista ebbe il grande merito di aver saputo conservare al vetro la qualità principale, la trasparenza. Egli ottiene anzi un non so quale effetto di leggerezza formata precisamente dai suoi motivi di ornamento a smalti brillanti e ardenti al sole, motivi che non potrebbero essere meglio e differentemente ottenuti e che trovano la loro espressione nella figura di donna ideata nell'atto di sporgere con grazia femminile i prodotti floreali dell'attico suolo!

La tecnica degli smalti è tutt'affatto personale dell'artefice decoratore; in altre parole lo smaltatore crea processi speciali ricorrendo alle vernici vetrificabili ed eseguendone mescolanze sì da ottenere una gamma di tinte e mezze tinte rispondenti nel miglior modo alle proprie decorazioni. Non di rado gli artefici si preparano i loro smalti, che non sono in sostanza che vetri bene fusibili a bassa temperatura verso 500-600 gradi, formati in generale da borosilicati piombici colorati con ossidi metallici od incolori. Lo smalto incolore è il fondente. Questi vetri sono trasparenti, ma si possono rendere opachi con l'introduzione di ossido di stagno. È su tale concetto che riposa la teoria degli smalti.

VETRI ITALIANI. — Se si fa astrazione dei vetri soffiati della fabbrica già Cappellin & Venini, ora Venini & C., la cui perfezione della linea ha ben meritato il "Grand Prix" alla Ditta muranese, se si fa astrazione dai pochi altri vetri di Murano, fra cui tre specchi incisi su disegni di Anna Guido Balsamo Stella, della Società Ferro-Toso, e di una vetrata di Pietro Chiesa, e di qualche altra lodevole produzione nazionale, i vetri italiani, come dissi all'inizio di questa relazione, non esistono all'Esposizione Internazionale di Parigi.

È inutile cercarvi i vetri di Murano, quei vetri soffiati in così belle forme e di così delicati colori, perchè i muranesi sono rimasti accanto alle loro "fornase" per disimpegnare le numerose richieste, specialmente americane, mentre gli artisti degli altri paesi sono accorsi numerosi alla nobile gara. In una produzione annuale di quintali diecimila, di vetrerie artistiche del valore complessivo di vendita di 10 milioni di lire, Murano esporta circa per 5 milioni di lire, e la massima parte in America.

Forse qualcuno dei nostri artisti ha intuito che l'industrialismo



Digitized by Google

corrente e grossolano al quale da tempo si è abbandonato, male si addiceva ad una Esposizione internazionale, industrialismo presentemente lucroso, ma pericoloso per l'avvenire, ed ha preferito atteggiarsi a noncurante per la Mostra parigina.

Osservo infatti che in qualche vetro di quest'isola illustre, che fu già maestra di tutto il mondo, va smarrendosi la vecchia tradizione dal cinquecento. Un'attenuante si può forse accordare alla sola grande cristalleria di Murano, attualmente in piena trasformazione e ampliamento per una più forte produzione di servizi da tavola e di vetrerie ad uso chimico e farmaceutico, di cui italiani e stranieri fanno considerevole impiego. Presentemente la Cristalleria produce per sei milioni di lire all'anno di vetri neutri, dei quali viene esportata la metà della produzione, produzione che anteguerra costituiva un monopolio degli austro-tedeschi.

Ma se per questa primaria Vetreria, che vende annualmente per 10 milioni di lire solamente in servizi da tavola, si cerca di trovare una scusa plausibile, l'attenuante non è facile per le altre Vetrerie, almeno per quelle del genere della Murano, circa una trentina, in cui trovano impiego 10 mila operai, Vetrerie meno grandi, ma pure esse tanto importanti da concorrere alla ricchezza del paese con una produzione annua di 250 mila quintali di vetri del valore di circa 100 milioni.

A questa produzione sta di fronte quella straniera, della quale siamo importatori per un valore di 55 milioni di lire, che sommato alla cifra d'importazione degli altri articoli vetrari, di cui non è qui mio compito parlare, ci esprime la vittoriosa concorrenza straniera.

Per vincere questa concorrenza è indispensabile in prima linea favorire, sotto ogni forma, il progresso nazionale, anche se è necessario sottostare ad oneri non sempre indifferenti, come quelli richiesti dalle Esposizioni.

Ai sacrifici finanziari, individuali o sociali dovrebbero però sempre accompagnarsi sussidi governativi, come negli altri Stati, per il miglioramento industriale, pei Musei, per le Scuole di perfezionamento, per Laboratori sperimentali del vetro, nei quali un tirocinio pratico insegna ad apprezzare la materia nella sua essenza, nella sua forma, nella sua linea, sviluppando sempre più le arti secondo una giusta direttiva tecnica e scientifica.



Digitized by Google

Inoltre, per renderci indipendenti dai prodotti stranieri, dobbiamo sviluppare le industrie delle quali difettiamo, per esempio l'industria del cristallo, protetta ormai da ben adeguate tariffe doganali d'importazione. In Italia non esiste, purtroppo, nessuna fabbrica di cristallo sonante. Così ancora dobbiamo dare maggiore sviluppo alla nostra scarsa produzione delle lampade elettriche, mentre in Francia questa fabbricazione sorse ultimamente a tale importanza da alimentare la maggior parte dell'Europa.

Dobbiamo sviluppare l'industria degli smalti per la decorazione del vetro e così via dicendo. Di questi siamo ancora tributari totalmente alla Francia, all'Inghilterra, alla Boemia, alla Germania.

Dobbiamo sviluppare l'industria del macchinario per vetrerie per la quale siamo in gran parte legati alla Germania.

Occorre perfezionare i nostri forni nel senso dell'economia di combustibile. Purtroppo in Italia moltissime fabbriche consumano ancora da 1 kg. a 1,300 di carbone per chilo di vetro prodotto, il che dimostra che non tutti i tecnici vetrai applicano i sistemi moderni di riscaldamento, per i quali la quantità di combustibile che si consuma per un chilo di vetro prodotto non supera i 500 grammi.

Per i vetri soffiati negli stampi sono consigliabili i forni a gas, di ricupero; ma resta però sempre da studiare l'applicazione dei forni elettrici, in sostituzione di quelli a carbone o di quelli a legna, inquantochè il prezzo dei prodotti nostrani è gravato più che all'estero dal costo del combustibile importato.

A questo problema del riscaldamento elettrico, non ancora praticamente risolto nel campo vetrario, si connette la fabbricazione del quarzo fuso.

Occorre sfruttare le nostre materie prime in modo conveniente, per esempio le nostre sabbie, in ispecie quelle del Soratte, di Paganico, alcune pegnatiti, quarzose, ad esempio quella purissima quasi esente da ferro di Parghelia in Calabria, che sostituisce egregiamente i materiali francesi di Fontainebleau o quelli tedeschi di Hoenboka. È però necessario di metterci in condizione di coltivare il giacimento secondo le migliori norme, di dotarle di rapidi trasporti al mare dai valloni di Pigna e di Razzia, sopra il vicino porto di Tropea. Solo si abbasserà il prezzo attuale del minerale quarzifero, meno conveniente presentemente di quello delle sabbie di Fontainebleau e di Hoenboka.



Digitized by Google

I feldspati, con tenori di alcali di circa il 10 % e 15 % di allumina, si trovano pure in Italia, come d'altronde si trovano altre materie prime adatte per le composizioni dei vetri, e servono bene in opposizione ai fenomeni di devetrificazione e di dilatazione. Essi rendono il vetro, usati in certe proporzioni, meglio lavorabile alla mola.

Anche di questi materiali dobbiamo servirci sempre più largamente in sostituzione di quelli che in gran copia ci provengono dall'estero, e usarli razionalmente con le altre materie prime nelle composizioni dei vetri, vale a dire con la conoscenza dei loro titoli e dei calcoli vetrari, calcoli semplici, ma per i quali occorre pur un'adeguata preparazione tecnica, la quale contribuisce, con tutto il resto, a vincere la sopraddetta concorrenza straniera.

L'acido borico forma la grande risorsa di Larderello di Toscana. È da consigliare il suo impiego nei vetri artistici in quanto ne migliora le qualità chimico-fisiche e li rende brillanti e anche bene fusibili quando venga sostituito in parte all'acido silicico.

I vetri della fabbrica Venini e C. di Murano hanno subìto in questi ultimi tempi dei notevoli miglioramenti dovuti precisamente all'intervento di certe quantità di borace.

In genere i vetri soffiati, impropriamente chiamati cristalli quando sono incolori, hanno un tenore di silice che si aggira attorno al 70 %; il tenore degli ossidi alcalini è di alta percentuale, circa il 25 % con 5 % di ossido di calcio (per i colorati si aggiungono alla miscela fusibile piccole dosi generalmente di ossidi metallici). È la quantità molto elevata di soda e potassa, nel confronto delle basi terrose e nel rapporto alla sabbia, che rende il vetro artistico un po' sensibile agli atmosferili, facendogli perdere il suo bel lustro caratteristico.

D'altra parte i nostri "soffiati", in causa della lavorazione a mano, devono rispondere a certe condizioni di malleabilità che non si possono ottenere, a date temperature, che entro certi limiti percentuali di miscele purtroppo sempre un poco alcaline nel confronto di quelle dei vetri stranieri soffiati negli stampi, i quali tollerano, come i vetri comuni, quantità maggiori di silice (75 %) e di ossido di calcio (8-9 %) e sono più poveri di ossido di sodio (16-17 %), quindi chimicamente più resistenti. Nonostante queste difficoltà e restrizioni, qualche fabbrica muranese, lasciando in disparte le vecchie ricette e con l'ausilio della scienza e della pratica, ha già saputo migliorare la composizione-base



Digitized by Google

del cristallo rendendolo soddisfacentemente resistente e nel contempo adatto alla lavorazione a mano.

È così che ultimamente ho potuto analizzare dei vetri di Murano le cui composizioni si avvicinano a quelle dei vetri boemi e svedesi. I tenori trovati per gli elementi principali, per esempio di un vetro del Venini, sono i seguenti:

$Si\,O_2$ . . . . . 73 %
$Na_2O$ . . . . . 20 %
$Ca\,O$ . . . . . 6,5 %

È da augurarsi che questo progresso nelle caratteristiche dei vetri artistici conduca ben presto anche al miglioramento economico delle fornaci.

Ho voluto accennare a qualche recente perfezionamento conseguito nella produzione delle antiche fornaci di Murano per poter soggiungere che a tale fatto non è stata estranea la Scuola che, a titolo di esperimento, venne creata a Murano stesso su iniziativa dell'Istituto per il Lavoro di Venezia, auspice il gr. uff. ing. Beppe Ravà, scuola dotata di scarsi mezzi, ma per l'assidua e numerosa frequenza degli allievi, eloquente manifestazione di quanto ambita sia l'istruzione teorica nella stessa classe dei vetrai in diuturno contatto con la pratica.

Ma è poca cosa.

Lasciando l'Esposizione di Parigi, entusiasta di quanto fece e fa l'Estero, mortificato della completa assenza in Italia di ogni incentivo a sviluppare le splendide energie, le rare intelligenze della nostra stirpe a favore dell'industria del vetro, mi sono proposto di cogliere l'occasione di questo rapporto per additare il pericolo di una nostra futura soccombenza, sperando che a Roma si ascolti anche questa mia voce modesta ma appassionata.

A. MAURI

Digitized by Google

Digitized by Google

VICO FIASCHI

# IL MARMO

Digitized by Google

Digitized by Google

La *Esposizione Internazionale di Arte Decorativa* di Parigi è stata, può ben dirsi, come il riconoscimento della grande potenza decorativa del marmo.

Quanto e quale cammino dalla prima e pur così notevole esposizione di arte decorativa che, su questa stessa linea di modernità intransigente, Torino convocò or fanno ventitrè anni! Nessuno allora pensava che come il marmo si impone nella costruzione, della quale è base essenziale, così non si può prescindere dal marmo quante volte ad una costruzione si voglia dare composta armonia di linee, nuovi aspetti di forma, vaghezza di decorazione. Non solo: ma nemmeno si osava immaginare, in quel tempo così vicino e pur così lontano, di trarre profitto dalla infinitamente varia e molteplice quantità dei colorati, che dei toni chiari e scuri, fondamentali nel marmo, sono il vago e natural complemento. Eppure Roma e Venezia coi loro classici esempi sono bene in Italia.

A Parigi invece il marmo è entrato trionfalmente nella decorazione e vi si è affermato sovrano, come — mi si consenta di esser rudemente sincero — forse nessun industriale od artefice di Lunigiana o di Versilia ebbe mai a pensare o avrebbe osato presumere.

Ivi era marmo per ogni dove: nei colonnati dei lunghi portici che dalla sinistra riva della Senna accompagnavano il visitatore sino alla Piazza degli Invalidi; nelle *Ambassade Française,* che la Società delle Arti decorative aveva genialmente ideato per offrire al visitatore come un saggio in sintesi delle industrie nazionali; di marmo erano intieri padiglioni; al marmo aveva chiesto e strappato insospettate risorse quel mago della decorazione che è Lalique, sia disposandolo alle tenui trasparenze del vetro, sia arabescandolo con la sottile trama di un



Digitized by Google

argenteo segno a dar come l'illusione di una novissima miracolosa arte di arazzeria. E marmo ancóra in quel pacato arioso inno al lavoro che era la *Cour des Métiers;* marmo in ogni padiglione delle singole nazioni, sia che giovasse a inquadrare e a far meglio rifulgere mobili, porcellane, cristalli, trine ed argenti, sia che significasse lo sforzo di singole ricerche per felici ritrovamenti di nuove pietre entro le viscere del territorio nazionale.

Ora poichè Carrara è in Italia, e Carrara è incontestabilmente quasi la capitale dell'industria e del commercio mondiale del marmo, l'Esposizione di Parigi è di sommo interesse e fonte di particolare meditazione per noi, tanto più che per quanto riguardava il marmo l'Italia era purtroppo assente.

Peggio ancora: il marmo di Carrara, in tutte le sue varietà, in tutti i suoi toni, abbondava a Parigi, costituiva come lo sfondo della mostra, uno sfondo che dava risalto e abbelliva singolarmente la iridescente varietà dei marmi di colore; ma quel marmo era lavorato da Ditte straniere, presentato da Ditte straniere, dava forma concreta alle visioni di artisti stranieri!

Ho ricordato più sopra i due lunghi porticati che si stendevano lungo un buon terzo di quanto era vasto il terreno occupato dalla mostra. Orbene: i marmi che decoravano il porticato di destra, tutti, dico tutti, erano marmi provenienti dalle montagne di Lunigiana e di Versilia: breccia violetta, breccia pallida, piastraccia, paonazzo, paonazzo bianco, arni alto, bianco chiaro, bardiglio, statuario venato, fior di pesco, onice apuano... Ma figuravano lavorati ed esposti da Ditte francesi, e il nome di Carrara sembrava quasi studiatamente sottaciuto.

Il Padiglione delle Gallerie Lafayette era come un inno al marmo: bianco chiaro ordinario e macchiato all'esterno, e dentro una strabocchevole abbondanza di altri marmi per ogni dove: tutti i pavimenti e le scale e i sopramobili; bianchi, portoro, breccie... tutti marmi nostri. Ma quale segno, quale nome ricordava al visitatore stupito ed ignaro le montagne che li avevan generati?

Il Padiglione di "Primavera" e quello *du Collectionneur* contenevano così nuove e sagaci applicazioni e combinazioni di marmi nostrani, traendo accorte infinite risorse anche da quelli meno pregiati, da sembrar quasi il saggio, il termine ultimo della virtuosità di maestranze esperte sino alla perfezione.



Digitized by Google

Nè ciò era in verità dovuto ad un fortuito concorso di circostanze, ad una occasionale coincidenza di particolari eventi che si fossero dati come un miracoloso convegno nel cuor di Parigi, dove più aperte e più vaghe sono le rive della Sennà, dove, secondo il motto antico, fluttua senza mai sommergere la simbolica nave.

No davvero: chè anzi se le più nuove e sagaci arti della decorazione erano ivi accorse a mostrare quanto al marmo si può e ormai si deve chiedere, ciò subito appariva come il meritato coronamento di uno sforzo e di uno studio lungo e costante, perseguito con fede e tenacia concorde da industriali lungimiranti e da artisti sapienti. E se ne rendeva ben conto, chi per giungere alla grande Esposizione attraversava prima la doviziosa *Rue de la Paix,* o *Rue Royale,* o gli *Champs Elysées,* dove ormai tutte o pressochè tutte le mostre e gli esterni di quei sontuosi negozi, noti e celebrati in tutto il mondo, sono in marmo; chi anche solo fugacemente aveva prima veduto e notato i rivestimenti marmorei delle *Galeries Lafayette,* della *Samaritaine,* di tutti quei grandi e rinomati magazzini; più ancora e meglio lo comprendeva colui che aveva seguito anche solo attraverso riviste e volumi la quotidiana incessante fatica degli artisti e le feconde discussioni dei critici.

Non è del resto a Parigi che il conte Léon de Laborde nella sua magistrale opera, divenuta ormai classica, tracciava sin dal 1856 il programma e indicava le fondamenta di una *Union des Arts et de l'Industrie?* E pur ieri Paul Léon, Direttore delle Belle Arti, con la autorità che gli viene dall'alta carica e da una conclamata competenza, proprio a proposito di questa esposizione scriveva:

"Quelle leçon tirera l'avenir de cet effort sans précédent? Comment l'œuvre apparaîtra-t-elle aux générations de demain? Il y a un quart de siècle, Emile Gallé et ses émules empruntaient à la nature, aux éléments de la flore le principe d'un renouveau. Combien nous paraissent lointaines leurs recherches pourtant si proches! De nouvelles tendences l'affirment. Par là même et de plus en plus, le décor par revêtements se substitue au décor par refouillement. Nous assistons au réveil de cette architecture d'incrustation, qui dota Rome et Venise de toutes les magnificences de la mosaïque et du marbre".

Le ricerche decorative tendono ormai fatalmente all'impiego sempre più largo del marmo; la bellezza si realizza non più col faticoso e



Digitized by Google

spesso artificioso sforzo di una ornamentazione minuta, ma con la struttura stessa, con l'armonia delle proporzioni, con quella dei pieni e dei vuoti, delle cavità e degli aggetti, delle ombre e delle luci. Se è così, come è ormai per comune pacifico consenso, chi si stupirà di questa improvvisa soverchiante affermazione del marmo? E perchè allora, come mai ha potuto disinteressarsene l'Italia che oltre ai marmi di Carrara e della Versilia, di Verona e di Vicenza, al Botticino e al Travertino, alle pietre d'Istria e di Trani, ai graniti di Baveno e del Piemonte, ha i più antichi e conosciuti ed apprezzati marmi di colore: portoro, paonazzo, giallo di Siena, verde delle Alpi, verde Polcevera, rosso di Levanto, Portasanta, fior di pesco, chiampo, mandorlato?

Riconosco che il problema suscitato dalla mia domanda è complesso, più complesso anzi di quanto a prima vista può sembrare, e per quanto riguarda la industria del marmo singolarissimo, e si ricollega ad altri peculiari problemi, nè ad ogni modo è ascrivibile a particolare incomprensione od inerzia di singoli. Il marmo giunge al mercato attraverso successivi e distinti fenomeni industriali: escavazione, trasporto, disparata varietà di lavorazione. A nessuna di queste attività industriali, particolarmente presa, sarebbe possibile domandare il sacrificio che sempre richiede la costosa partecipazione ad una gara di simil genere, e d'altra parte il fenomeno decorativo viene ultimo, sì che è come il margine dell'industria in una sua fase ulteriore e postrema. Ma questo appunto è il nuovo campo, qui sono i nuovi orizzonti per l'industria italiana del marmo se non vuole abdicare e disertare il campo fecondo delle competizioni internazionali.

Voglio riportare due brani che toccano il problema cui sopra ho accennato e che traggo da una pubblicazione di carattere officioso, se non ufficiale, sulla grande mostra parigina. Due brani che dovrebbero esser meditati dagli industriali e commercianti nostrani se, come ne ho fede, vogliono, in questa felice ora di rinnovamento della coscienza nazionale, ridestarsi da un pericoloso torpore e riconquistare all'Italia nostra quel primato non solo nell'industria e nella lavorazione, ma financo nell'applicazione del marmo al fenomeno decorativo che le deriva da Roma e che oggi le è minacciato dalla concorrenza di materie vili, la quale trova a sua volta ausilio impensato nell'alto costo dei trasporti ferroviari e in un regime doganale non troppo felice; dal fervore di ricerche di nuovi giacimenti marmiferi che do-



Digitized by Google

vunque intensamente si vanno facendo; da un pressochè nullo insegnamento artistico-industriale; dalla pervicace e, se si vuole, fatale assenza dalle grandi fiere e dalle mostre internazionali.

Stéphane Chasles, direttore dei grandi Stabilimenti Dervillè e vice-presidente della *Chambre Syndicale de la Marbrerie de Paris,* scrive col compiuto senno di chi felicemente accoppia la teoria alla pratica:

"Au dix-neuvième siècle l'emploi du marbre s'est généralisé. Les progrès de la technique ont permis de multiplier les emplois du marbre: cheminées, dallages, revêtements décoratifs ou hygiéniques, escaliers, dessus de meubles, sont exécutés en marbre.

"Les perfectionnements mécaniques ont facilité l'emploi des marbres pour la décoration intérieure des habitations.

"La construction en béton armé exige un revêtement décoratif: pendant que le maçon prépare ses coffrages et coule son béton, le marbrier scie et découpe à l'usine des tranches de revêtement et son travail est aux trois quarts terminé quand le cimentier lui cède la place. Ce procédé de construction est maintenat couramment employé par la plupart des travaux urgents: agrandissement de banques, de magasins, pour lesquels chaque jour de fermeture représent un manque à gagner. Des revêtements entiers prêts à être posés sont tous les jours expédiés des usines marbrières. Quatre cents mètres carrés ont été récemment travaillés, polis et posés en deux mois, sur une carcasse en béton, pour la décoration d'un grand magasin de Paris.

"C'est par cette rapidité dans l'exécution des travaux les plus importants, que le marbre a pu victorieusement lutter contre les stucs et les matériaux reconstitués et les remplacer dans la décoration moderne. Par les facilités d'entretien, la résistance indéfinie qu'il offre, la variété des tonalités et des appareillages qu'il permet à qui en connaît les ressources et ses possibilités presque infinies, le marbre est redevenu, comme dans l'antiquité, l'auxiliaire par excellence de l'architecte et du décorateur.

"Dès la fin du siècle dernier, on a pu réunir dans des monuments tel que l'Opéra, le Sacré-Coeur de Montmartre, des marbres et des onyx de toutes provenances et de toutes nuances. Et s'il est vrai que le principe même de l'originalité de l'art décoratif moderne soit dans le jeu des couleurs, quelle matière apparaît, en quelque sorte, plus heureusement prédestinée à l'oeuvre décorative que celle pour



Digitized by Google

laquelle la nature même offre à l'artiste la gamme de couleurs et de tonalités qui va de la blancheur immaculée du Carrare à la riche bigarrure du Sarrancolin en passant par les serpentins vertes des Alpes et les rouges des Pyrénées, les jaunes du Var et les roses de la côte algerienne".

E Mr. Despagnat, presidente della "Fédération Nationale des Bâtiments et des Travaux Publics" che troppo baldanzosamente afferma essere quella del marmo una industria ormai essenzialmente francese, praticamente rileva e ammonisce:

"Le marbre a relativement peu augmenté de prix durant ces dernières années et son coefficient est encore pour certaines qualités de 2 à 2,50 % du prix de 1913; cela tient essentiellement à ce que la coûteuse main-d'œuvre d'autrefois a été remplacée par l'outillage mecanique qui triomphe avec le fil hélicoïdal.

"Grâce à une technique perfectionnée d'exploitation qui permet des meilleurs prix, l'usage s'en est développé et il est généralisé aujourd'hui pour les dallages, les revêtements de magasins et tous les usages où les matériaux employé doit conserver indéfiniment son état de neuf.

"En raison de frais d'exploitation très élevés, l'industrie française du granit avait été presque paralysée jusqu'à ces dernières années. C'est dommage, car il y a en France de magnifiques carrières de granit qui donnent des variétés de toutes couleurs. Heureusement, les procédés modernes ont permis, come pour le marbre, d'abaisser sérieusement le prix de revient et l'emploi des granits français se généralise de plus en plus, surtout dans les monuments funéraires, les soubassement de magasins et toutes les applications où la durée du poli est une condition essentielle".

Ma prima di concludere rispondendo alle domande che abbiamo esplicitamente ed implicitamente poste, vogliamo confortare la ragion d'essere delle stesse ricordando in rapidi cenni il marmo che singolarmente abbelliva e arricchiva la grande mostra parigina.

Pochi, troppo pochi gli espositori italiani, due appena, ed anche questi due presentatisi non già di proposito, ma, dirò così, per incidenza; perchè chiamati cioè a decorare l'uno il bel padiglione del Brasini, e l'altro la Sala ligure.



Digitized by Google

Molto, per contro, il marmo italiano, ma lavorato e maestrevolmente presentato da Ditte francesi, insieme ai loro numerosi e, — deve esser riconosciuto, — bellissimi marmi di colore.

Scarsamente interessanti infine i marmi di recente ritrovati in seguito a tenaci e significanti ricerche nei territori delle varie nazioni europee.

Ma più interessante per noi e degna di essere attentamente osservata e pacatamente meditata, la perfezione raggiunta dalla industria francese nella lavorazione del marmo e la compiuta grazia con la quale esso è presentato, il che sta a dimostrare come i nostri vicini abbiano pienamente e felicemente compreso la grande importanza e le peculiari necessità della moderna arte decorativa.

Nel Padiglione italiano dunque la Ditta A. Limiti & F. di Roma, che giustamente è stata remunerata col Grand Prix accompagnato da parole di vivissima lode della Commissione aggiudicatrice, ha decorato il salone di ingresso. Il pavimento si presentava tutto in marmo, a grandi riquadri gialli e rossi bene armonizzanti fra loro e con un vago mosaico centrale. Tutto attorno uno zoccolo, basso, in marmo giallo, cui sovrastava un grande sfogato zoccolo in marmo bianco, lavorato e condotto a polimento con una maestria, con una accuratezza da sembrar quasi un processo nuovo. La parte architettonica di questo secondo zoccolo sobria e sagace inquadrava con inaspettata grazia ai fianchi delle due finestre laterali, quattro cani accovacciati condotti in un rilievo tenue e aggraziato che rendeva, non ostante il candore immacolato della materia, le ombre necessarie a dare all'opera il suo giusto valore. Dello stesso marmo le colonne doriche che affiancavano le porte di accesso alle restanti sale del Padiglione; e fra mezzo alle due porte una vaga esedra, rialzata dal pavimento per due gradini di giallo, riccamente ornata con disegni di marmo colorato: verde, rosso, giallo, porfido, su un fondo bianco.

Ma qui stava pressochè tutto il marmo esposto da Ditte italiane. Il resto infatti era trascurevole cosa: appena il pavimento della "Sala Ligure" al *Grand Palais* della Ditta Novi di Genova che, non so perchè, il Catalogo ufficiale italiano ricordava per incidenza e senza alcuna specificazione, e che il grande Catalogo ufficiale non nominava affatto!

Nel Padiglione al *Grand Palais,* negli *stands* della sezione nostra



Digitized by Google

alla Spianata degli Invalidi erano, è vero, alcune scolture in marmo: Wildt, Messina, Arpesani... Ma ciò esula dal nostro campo nè infirma per nulla quanto dicevo più sopra.

Dovendo ora accennare al marmo esposto dagli stranieri, che poteva valutarsi per un ammontare fra i due e i tre milioni, è giocoforza dividerlo come in due categorie: marmo italiano e marmo francese: ché i pochi marmi presentati con studiata compiacenza da alcune altre nazioni, Polonia, Cecoslovacchia, Svizzera, Spagna, rappresentavano sì un simpatico ed apprezzabile sforzo, ma erano in verità poca cosa.

Come una vasta mostra di marmo italiano si presentava il porticato di destra che accompagnava il visitatore lungo tutta la Spianata degli Invalidi dando accesso a dieci fra i più importanti e ricchi padiglioni. Tutto il rivestimento interno era a grandi specchi di marmo dove le tinte, anche quelle che di per sè sembrerebbero le più contrastanti e quasi inconciliabili, si succedevano con felici combinazioni attenuandosi a vicenda e quasi completandosi. E le colonne di cemento armato tutte rivestite di marmo (breccia violetta e breccia pallida) graduato nei toni con la cura più scrupolosa, ripagata però ad esuberanza dall'effetto più sorprendente.

Il rivestimento delle colonne, ho detto che era tutto in breccia; i marmi che adornavano gli specchi interni erano invece: giallo di Siena, Piastraccia, Portoro, Schyros, Paonazzo, Paonazzo bianchio, Arni alto, Bianco chiaro, Bardiglio, Statuario venato, Rouge griotte, Arabescato, Fior di pesco, Breccia violetta, Rosso reale, Verde antico, Cipollino d'Arni. Tutti marmi italiani dunque. Espositori invece: *Dervillé & C.* e la *Société Merbes Sprimont (Henraux).*

L'altro porticato era, per la vivacità e l'armonia dei colori, la più schietta gioia degli occhi. Poi che inutilmente si cercherebbe una lista completa e delle qualità dei marmi e dei nomi degli espositori financo nel ricordato Catalogo ufficiale, credo valga la pena trascriverla e fermarla qui:

MARMI. — Verd d'Estours, Jaspe oriental, Rosso etrusco, Jaspe rosé, Napoléon, Lunel, Jaune jaspé, Incarnat Ria, Languedoc, Griotte de Caussés, Broccatello violetta, Noir de Sable, Noir Bois-



Digitized by Google

jourdan, Rouge jaspé, Escalette, Rosso vivo, Giallo Lamartine, Broccatello giallo, Breccia orientale, Rosso antico, Benon, Bizantino, Rosso di Fiandra, S.re de Saint Béat, Grand Antique, Onyx Ambré Maroc, Linguadocca turchina, Lunel Fleury, Lunel uni, Conserrain; Vert d'Ariége, Griotte, Sarrancolin, Rouge Acajou, Jaune Sainte Beaume, Breccia S. Antonino; Rosso antico, S. Anne Belge, Rouge Royal, Jaune Chouarfa, Campan mélangé, Campan vert, Campan rosé, Campan Griotte, Petit Antique.

*Espositori:* Merbes Sprimont (Henraux), Dervillé, Marbres Pierres et Granits (Lyon), Marbres Pierres et Granits (Laval), Lecat-François (Consolre), Societé des Marbres et Onyx de l'Algerie et du Maroc (Paris), Société Vallée Heureuse (Boulogne sur Mer), Société Marmor-Marpent (Sainte Anne Belge), N. Fabre (Nemours-Algerie), Société Industrielle des Pirenées (Bagnères de B.re).

La "Société des Artistes décorateurs" di Parigi, che un decreto del Governo francese del 25 giugno 1924 ha riconosciuto di utilità pubblica, aveva costruito nelle gallerie laterali della *Cour des Métiers* un appartamento da ricevere, un appartamento privato, una galleria d'arte e un *hall* per collezione che con espressiva denominazione era stato battezzato "un'Ambasciata francese". Vera ambasciata che bene assolse il suo compito nobilissimo rimanendo immobile a casa sua mentre gli stranieri accorrevano in folla innumere a lei!

I marmi vi abbondavano: portoro sopratutto (ma era studiatamente sottaciuto il luogo di provenienza), e poi belle lastre di breccia, tavoli di serpentino, alabastri chiari e rosati a smorzare in toni di intimità e di mistero le luci troppo vive dei lampadari fastosi, e infine del magnifico *rouge bréché* e *vert rosé* delle "Grandes Carrières de Grez en-Bouère" (Mayenne) di un intraprendente e operoso italiano, il carrarese E. Andrei il cui nome mi piace ricordare qui a dovuto titolo di lode.

Ma in questa *Ambassade* abbondavano anche, come in nessun altro padiglione i finti marmi perfettamente riprodotti, e che avevano un evidente simbolico valore di aspirazione: appalesavano cioè quanto il marmo sia cupidamente desiderato e ricercato.



Digitized by Google

Il Belgio che pure ha dovizia di marmi suoi, sfruttava due marmi italiani, portoro e verde, per dare solidità e magnificenza ad una vasta sala da pranzo dove si presentavano, con una naturalezza che nascondeva abilmente ogni ricerca, i più ricchi prodotti delle sue industrie: lini di Fiandra, argenterie, porcellane, cristalli.

Nel *Cours-la-Reine* era una piccola loggia, costruita esclusivamente per presentare in apposita sontuosa cornice i marmi di certe cave che la *Société Marbres de St. Pons (Hérault)* ha attivato da poco, e che producono varietà di rosso inegualmente chiazzato di bianco, viola macchiato, un tipo rosso-Levante, giallo, bianco e bardiglio. Se il successo di questo Padiglione non è stato in coscienza pari alle manifeste intenzioni di chi ebbe a idearlo, la colpa fu solo dei pessimi tipi che quelle cave producono. Ma il fatto è notevole ugualmente e merita essere ricordato perchè è un indice delle affannose ricerche di nuovi giacimenti, di nuovi tipi, pur in mezzo a tanta dovizia di cave già da tempo conosciute e sfruttate.

Nel Padiglione dei famosi *Magasins du Printemps* che si intitolava con il fiorito nome italico di "Primavera" e nel *Pavillon du Collectionneur* (dello squisito *Groupe Ruhlmann*) erano due sale da bagno, tutte in marmo nostro, — bianco, bianco macchiato, paonazzo, — dovute la prima all'architetto Levard e la seconda a Porteneuve. Non avrei mai immaginato che si potesse dal marmo esprimere tanta grazia armoniosa insieme a tanta solidità, utilizzando con la risorsa del cosidetto "libro-aperto" le ineguali venature, le macchie persino di marmi inferiori.

Ma dove il marmo ha trovato più facile ed abbondante applicazione è nelle sale da pranzo.

Ho detto più sopra di quella del Padiglione del Belgio. Un'altra con le pareti tutte in marmo rosso, ed un caminetto in breccia viola, era nel *Pavillon du Collectionneur* che ho testè ricordato, opera particolare di Ruhlmann. Nel Padiglione di Lalique una se ne ammirava tutta in marmo bianco e in giallo di Verona che si alternavano confondendosi quasi in un unico tono, e poichè le tinte naturalmente smorzate rischiavano a un certo punto di degenerare in monotonia, ecco una appropriata figurazione plastica armonizzante coll'insieme ad avvivarlo in un senso di gaia varietà.



Digitized by Google

Ma dove Lalique ha conseguito ancora nuovi inaspettati miracolosi effetti è nella *Salle à manger* della *Manifacture Nationale de Sèvres.* Si immagini una vasta sala da pranzo tutta in marmo: il pavimento, le pareti, il mobilio essenziale, il soffitto, tutto tutto in marmo. Penserebbe alcuno che la uniformità della materia appesantisse fatalmente la costruzione architettonica o trasmodasse in una sconcertante uniformità? Ebbene: quegli sarebbe nell'errore più grossolano. Ma dirò di più. Il marmo impiegato era tutto di un'unica tonalità, un giallo carnicino, dove più chiaro e dove più cupo, a differenziare quasi la sobrietà delle linee del disegno; e nelle pareti incompostamente ineguale e macchiato. Ma l'artista solo con una trama argentea, lieve come tela di ragno, con un segno appena appena inciso sul marmo, inseguendone e allacciandone le venature o accompagnandosi alle macchie, ne aveva tratto fuori un miracoloso disegno; una caccia al cinghiale in una fantastica foresta che dava l'apparenza e la completa illusione di un novissimo miracoloso arazzo. Un sogno da Mille e una Notte!

Lì vicino era una piccola intima sala, a compor la quale le industrie francesi avevano apprestato morbidezza di velluti, sfolgorio di broccati, incanto di serici riflessi, tutti fusi in una tonalità di colore per fortuita coincidenza eguale a quella della sala propinqua. Ebbene questo che era pure di per sè, senza dubbio, un gioiello di ricchezza e di grazia, perdeva talmente al paragone che passava quasi inavvertito.

Le *Galeries Lafayette* avevano costruito, sotto la direzione di M. Chanut, direttore artistico delle Gallerie, il Padiglione di "La Maîtrise" tutto in marmo di Carrara: bianco chiaro ordinario e macchiato. E anche all'interno, marmo dovunque: tutti i pavimenti, le scale, i sopramobili; bianchi, portoro, breccie... Se Carrara avesse voluto costruire a Parigi la sua Casa non avrebbe in coscienza potuto fare più e meglio di così. Quale dura lezione per noi!

Pur tuttavia anche di fronte a queste impressionanti affermazioni non perdevano importanza le cose minori: il vestibolo, gli zoccoli delle varie sale e un ben ideato oratorio (architetto Haubold) nel Padiglione della *Société de l'Art appliqué aux Métiers;* la fontana delle Ninfee (ar-



Digitized by Google

chitetto Laprade) a comporre la quale concorsero la *Merbes-Sprimont* e *Lamorinière* (rosso etrusco che dominava su altri marmi pure di colore) e quella geniale indovinata, se pure alquanto retorica creazione, che era il *Villaggio francese.* Ivi il marmo era un po' dappertutto: nella bella rustica chiesa, nel cimitero, nelle sale della *Mairie* e della *Maison d'habitation bourgeoise,* nell'albergo, nel lavatoio... Ma la *Maison du marbrier* ne riserbava la più lieta delle sorprese, anche se dal lato architettonico e ancor più dal lato della scelta dei marmi, addirittura deplorevole, lasciava troppo a desiderare: chè era la cosa in sè, la felice e significativa novità della cosa, che avvinceva e faceva meditare.

Ho detto che anche altre nazioni hanno voluto, attraverso Parigi, mostrare al mondo i loro marmi: la Cecoslovacchia, un bel rosa con striature bianche delle cave di "Dolomit" a Novoselice presso Nersnice (Russia sub-carpatica), e un verde cupo non altrettanto bello nè, mi è parso, facilmente atto ad una perfetta lavorazione; la Svezia, un granito di tinta rossoviola, così scura ed unita da ricordare quasi il porfido, e un verde chiaro, vagamente variegato, di bellissimo effetto; la Polonia, breccie, verde, rosso e alabastri già noti e un nuovo marmo, proveniente da cave recentemente attivate presso Kielce, a macchie pluricolori, di un bell'effetto, se pur non potrà nuocergli la ineguaglianza un po' disarmonica del fondo-colore; la Spagna infine adornava le aiuole fra le quali era annidato il suo bel Padiglione, con alcune figurazioni di animali da Mateo Hernandez tagliate con vigorosa sommarietà nel cupo lucido verde della diorite.

Ma la Mostra parigina, per quanto riguarda il marmo, molto ci ha insegnato anche con quello che non c'era! Non scrivo così per amor di paradosso. Se alcuno infatti raffrontava le costruzioni o intieramente rivestite o solo in parte decorate di marmo, con la più copiosa architettura che mostrava fatalmente nude le nuove ampie rigide linee del cemento armato, di necessità e facilmente era portato ad immaginare pur queste come completate e arricchite da una fantastica policromia marmorea. Le nuove e così suggestive porte d'ingresso, la Porta d'onore, quella della Concordia, la Porta d'Orsay; il Padiglione della Città di Parigi; il vestibolo, l'*hall* e lo scalone monumentale all'interno del *Grand Palais;* il Padiglione del Turismo;



Digitized by Google

quello di *Pomona (Bon Marché);* la Torre di Bordeaux; il Teatro.... È tutta una sensibilità nuova che si appalesa e si afferma, ma che se davvero vorrà da effimera mostra di nuovi peregrini concepimenti tramutarsi — come diceva il programma — in un'arte nuova *en donnant à chaque objet une forme logique, harmonieuse, exactement adaptée aux conditions de la vie actuelle, et traduite par une exécution parfaite* (e nessuno gliene potrà disconoscere o contrastare il diritto) deve per necessità ineluttabile chiedere ancora e sempre al marmo, forza consistenza splendore.

Ecco i nuovi orizzonti sui quali la nostra industria deve con sagacia e con fede appuntare per tempo lo sguardo!

È un primato che ci spetta e che dobbiamo riconquistare, e del quale non può il Governo nazionale disinteressarsi: tanto più che, per quanto abbiamo detto da principio, le provvidenze immediate e più efficaci, anzi le sole efficaci, non possono essere altro che opera sua, le vie a percorrersi debbono essere tracciate da lui.

L'industria nostrana, terribilmente e come nessun'altra provata dalla grande guerra, si è presto e bene rimessa: e se pure l'esportazione non ha ancora raggiunte le cifre dell'anteguerra per la riduzione di alcuni fra i più cospicui mercati d'un tempo e l'assoluta soppressione di altri, pur tuttavia le cave sono oggi assai meglio attrezzate che non prima e le segherie e i laboratori sono in continuo quotidiano aumento.

Il momento è per tutto ciò, come non mai, favorevole.

Che cosa dunque occorre all'industria italiana che per assidua operosità, per fede e virtù nazionale non è a niuna seconda?

Provvederà essa per mezzo delle sue organizzazioni a compiutamente formulare nel momento e nei modi opportuni i suoi *desiderata,* ma intanto a conclusione delle riflessioni che la mostra di Parigi ci ha suggerito, questo precisiamo sin d'ora che con indicazione generica esaurisce del resto l'intiero e complesso problema:

REGIME DOGANALE. — Il regime doganale non è pel marmo dei più favorevoli, nè mostra di aver tenuto il dovuto conto della varia natura dei mercati esteri e delle particolari differenze fra marmo greggio, segato e lavorato.



Digitized by Google

TRASPORTI. — L'Italia ha la bilancia del commercio sfavorevole, e poichè il traffico commerciale coll'estero è prevalentemente marittimo, ne consegue che il marmo è merce ambitissima dalle navi provenienti da porti stranieri e che altrimenti dovrebbero fare "in zavorra" il viaggio di ritorno.

Ma i trasporti ferroviari hanno tariffe proibitive ed ostacolano il consumo del mercato interno che purtuttavia è in continuo aumento e certo salirebbe alle più confortanti altezze se le ferrovie si decidessero, come inutilmente sinora è stato chiesto, a considerare il marmo quale pietra da costruzione.

INSEGNAMENTO ARTISTICO INDUSTRIALE. — Qui è ancora tutto da iniziare, e qui invece è il punto saliente.

Carrara, ad esempio, che ha un'antica e pur gloriosa Accademia di Belle Arti, non ha mai conosciuto la pratica efficacia dell'insegnamento artistico-industriale. Da tre anni appena l'*Istituto fascista di previdenza ed assistenza operaia* ha fondato con provvida iniziativa una *Scuola industriale di Arti e Mestieri* alla quale è riservato il più luminoso avvenire se si vorrà considerarla come un punto di partenza e non come una meta raggiunta.

PARTECIPAZIONE ALLE MOSTRE NAZIONALI ED INTERNAZIONALI. — Sempre e da tutti si lamenta l'assenza degli industriali del marmo da quelle che ben potrebbero dirsi le moderne Olimpiadi del lavoro. Ma io credo di avere spiegato più sopra come gli sforzi anche i più generosi dei singoli sarebbero inadeguati e quindi inutile sacrificio. Tale partecipazione dovrebbe perciò essere di iniziativa del Governo. Solo in tal caso l'intervento privato si renderà possibile e pienamente efficace, sì che alle Mostre future potranno i visitatori sempre meglio conoscere ed apprezzare l'Italia ammirando anche la sua "Casa del marmo".

VICO FIASCHI

Digitized by Google

VITTORIO FERRARI

# LE SETE

Digitized by Google

Digitized by Google

Non tutti i grandi tessitori d'Europa hanno risposto all'invito lanciato dagli organizzatori dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Parigi; tuttavia, coloro che sono scesi in gara hanno degnamente difeso i colori della gloriosa e secolare industria, ed hanno aggiunto alla storia dell'arte tessile un capitolo che possiamo considerare esauriente per documentare il grado di perfezione tecnica delle stoffe destinate all'adornamento ed all'ammobigliamento delle nostre case.

Quanto allo "stile moderno" o almeno nuovo, imposto dal programma dell'Esposizione, v'era; ma, o si trattava di forme e di motivi presso a poco antichi ai quali erano stati imposti nuovi colori, o si trattava di nuove forme sproporzionate ed incoerenti che facevano stupire il pubblico, ma non lo convincevano. Il pubblico separa d'istinto le novità che possono piacere e durare, perchè derivano logicamente dal vecchio, dalle novità che servono solo di *réclame* rumorosa per una vetrina o per una fabbrica.

Il cotone, il lino, la canape, la lana, la seta e i suoi surrogati alla mostra parigina facevano pompa delle più svariate espressioni decorative e cromatiche. Ogni genere di tessuto era offerto a soddisfare i molteplici bisogni della vita moderna; si presentarono così al giudizio del pubblico cosmopolita di Parigi tessili dell'Austria, del Belgio, della Danimarca, della Spagna, dell'Inghilterra, dell'Italia, della Grecia, dell'Olanda, della Russia, della Svezia. Anche gli Stati sorti dal crollo della monarchia absburghese vollero affermarsi in questo importante ramo industriale. La Polonia, la Jugoslavia e la Cecoslovacchia inviarono infatti i tessuti quasi ancora fedeli alle tradizioni locali, tradizioni rinnovate, adattate, ingentilite con buon gusto, e così questi prodotti furono ammirati.



Digitized by Google

Ma a chiamare nuovi e modernissimi siffatti tessuti ci voleva coraggio.

Come era facile prevedere, il Giappone non si lasciò sfuggire l'occasione per rivelarsi un concorrente, pure con una piccola mostra, piuttosto temibile, almeno nel campo industriale, e capace di farsi, anche nei gusti, europeo per battere i rivali sul loro stesso terreno. Altri popoli d'Asia e d'Africa furono pure chiamati in gara dalla Francia desiderosa di documentare così l'opera civilizzatrice compiuta nelle proprie colonie e d'incoraggiare l'attività delle sue popolazioni indigene; ma questa produzione coloniale offriva scarsa materia d'insegnamento agli europei, specie a noi italiani.

Fra gli Stati d'Europa apparvero meno numerose le mostre austriache, danesi, spagnole, olandesi, svedesi. Quella polacca e quella svedese, più che alla stoffa, erano dedicate al tappeto che rivelava sempre la sua origine orientale.

La Russia, per quanto rivoluzionaria, esponeva solo frammenti di antichi velluti, ricami e stoffe di cento o di cinquant'anni fa, bellissimi, ma assolutamente fuori dal programma dell'Esposizione.

Dunque, la Francia, il Belgio e l'Inghilterra furono le Nazioni che meglio delle altre illustrarono le arti tessili. Gli espositori francesi, però, per numero e varietà di tipi esposti superarono tutti i concorrenti: diverse centinaia gli espositori ed il grosso di questo agguerrito esercito era formato dai lionesi con una imponente manifestazione che può fornire materia di meditazione ai tessili italiani, almeno per quanto riguarda il commercio di questa arte.

Ci limitiamo in questa rapida rassegna alle stoffe di lusso, da parato, da tappezzeria e non ci fermiamo davanti alle stoffe d'abito, particolarmente a quelle tessute per le nostre signore, perchè i capricci della moda impongono tali e tanti mutamenti, che di necessità il decoratore di queste stoffe deve attingere alle più svariate fonti, e nel modo più febbrile, per rispondere a tante esigenze.

Con l'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative del 1925 la Francia ha dimostrato chiaramente che i cinque anni di guerra, l'invasione e le delusioni del dopoguerra non hanno scompaginato la mirabile organizzazione della sua industria e del suo commercio.

La tessile, fra le industrie francesi, è quella che pare la più atta a reggere, non solo il paragone, ma la concorrenza con le rivali stra-



Digitized by Google

niere. I telai di Francia producono velluti e foderami, tele e panni, broccati, damaschi e cotonato, che con l'ausilio del figurino di Parigi penetrano ogni paese.

Ma la mostra francese con stoffe preparate apposta per l'Esposizione, cioè per far impressione sul pubblico, non dice la verità. Nel fatto gli stessi lionesi, per conservare la loro clientela, sono i più fedeli ai modelli antichi di quello che qui ci volessero far credere.

La perfezione della tessitura, la bontà delle materie prime italiane e per la seta la assoluta superiorità, avrebbero dovuto incoraggiare i migliori produttori italiani ad accorrere più numerosi a una mostra siffatta. Invece a Parigi quello che prima di tutto si notava era l'assenza di questo e di quel produttore, assenza, intendiamo, dei tessuti, perchè invece molti dei nostri produttori si sono recati di persona a Parigi colla speranza di trovarvi qualche cosa da imparare. Ma la verità è che dal punto di vista tecnico nulla di nuovo, invece, ha rivelato al tessitore la mostra parigina e nulla poteva rivelare. Ormai la tessitura per nove decimi è dovuta alla perfezione dei telai meccanici, e questi non possono celare segreti tecnici. Si tratta solo di cataloghi di fabbriche e di brevetti registrati.

In ogni paese civile abbondano scuole tessili che addestrano gli artefici ad ogni mistero dell'arte, seguendo nei minimi particolari tutte le migliorìe che l'arte meccanica e la scienza chimica escogitano, e la concorrenza industriale diffondono. Oggi ben rari sono i telai domestici, chè le esigenze del mercato impongono la loro sostituzione coi meccanici, e alla lenta produzione di un tempo è necessario preferire la rapidissima odierna.

Si può perciò affermare che nell'ambito della tessitura meccanica non esiste più la preminenza di questa o quella Nazione. Ma un altro fatto resta anche indiscutibile: che per accreditare in una esposizione l'arte tessile italiana, bisogna ricorrere anche oggi alla tessitura su telai a mano: dagli spolinati in oro e argento fino, con migliaia di trame per rapporto, ai velluti soprarizzo allucciolati a due rilievi. Questi sono i nostri brevetti di nobiltà e ben pochi potrebbero nel mondo contrastarceli.

I lionesi, in particolar modo, hanno dimostrato che la produzione viene apprezzata dal pubblico, che può anche essere il compratore, solo se degnamente esposta. Quegli accorti tessitori han sostenuto spese



Digitized by Google

ingenti, ma hanno voluto e saputo creare intorno alle loro stoffe ambienti proprî che ne mettevano in valore ogni caratteristica, per il perfetto senso d'armonia coloristica, e per la sapiente disposizione. È bene che espositori italiani tengano presente l'esempio dei lionesi.

La visita alla mostra parigina, era, in ogni modo, sufficientemente istruttiva, poichè vi si poteva osservare tutto il travaglio estetico della nostra generazione, affannata nella ricerca, spesso vana, di sempre nuove forme, di uno stile che appaghi la smania di movimento, di luce, di sensazioni esasperate, propria della nostra epoca.

Ma a guardar bene dentro questo furore pel nuovo, pel nuovo a qualunque costo, si scorgevano ad ogni passo appena truccati, gli invincibili ricordi degli antichi, particolarmente italiani, ad opera piccola e a grande disegno, vanto dei tessitori fiorentini, veneziani, genovesi, del quattro e del cinquecento in tutta Europa.

In questo genere di produzioni e di bene accomodate riproduzioni, data l'assenza degli italiani, primeggiavano i francesi, e per essere più precisi, i lionesi.

Essi s'erano costituito un amplissimo padiglione che ospitava le migliori Ditte, molte delle quali vantano una attività secolare.

Splendidi i loro drappi laminati d'oro e d'argento, i lampassi da pareti, le garze, le trine, e maestosi, per i loro disegni a grande rapporto, che cercano d'accordarsi con le linee massicce e nude della architettura di moda; un'architettura che spesso ricorda la potenza, se non la bella misura, dell'architettura neoclassica.

Se le nostre sete, che hanno avuto in ogni parte d'Italia abilissimi tessitori, se solo il ricordo delle grandi candelabre ispirate all'arte maestosa dell'Albertolli, fossero stati ristudiati e "messi a punto" per la nuova maniera, avremmo avuto anche noi italiani un successo sicuro e alla moda.

Ben lontani dal consigliare al tessitore italiano la sola riproduzione di antiche stoffe, lo incitiamo però a non trascurare, non ostante l'Esposizione di Parigi e di Monza, questo ramo di produzione che sarà sempre richiesto in tutto il mondo civile. È però ora che i produttori italiani cessino dal copiarsi a vicenda, rinnovino ed arricchiscano il loro campionario ormai noto a sazietà. Per rinnovarlo è necessario che essi si ricordino dei tesori di stoffe ancora custoditi nelle nostre cattedrali, nei nostri musei, nelle tante raccolte pubbliche e



Digitized by Google

private, e da lì s'ispirino per procedere verso la novità e la modernità. Facendoci ad esaminare i tessuti di pretto gusto moderno, siamo stati colpiti dalla infinita varietà di espressioni, e dalla mancanza di un concetto stilistico predominante.

Mentre nelle mostre a tendenza tradizionale era possibile raggruppare epoche e stili e rilevare le preferenze dei consumatori dei diversi paesi, nelle mostre moderne non sapremmo dire quale sia il motivo e il tipo in auge.

Una volta, ogni drappo di seta, di panno, di lino, di cotone, con grande evidenza rivelava lo sforzo del suo ideatore, il quale, nel fissare su cartone le proprie idee, non poteva e non voleva liberarsi interamente dai modelli e dai maestri precedenti.

Questo era il segno d'una civiltà continua e sicura, e di una Società ben costituita. Invece a Parigi abbiamo notate le espressioni stilistiche più impensate e disparate, primitivismo e verismo, esotismo ed arte popolare, e, accanto, interpretazioni timide dei vecchi stili. Uno attinge all'archeologia di ogni epoca e nazione, e se il modello è ben lontano nel tempo e nello spazio, spera che nessuno se ne avveda e che il suo disegno sembri nuovo. Un altro chiede alla natura motivi tolti dalla fauna o dalla flora, e magari scene e scenate di vita vissuta, appena trasformata in caricaturale. In tutta questa fantasmagoria di forme, di epoche, di stili, l'idea, la linea, la fattezza che caratterizza un'epoca, mancano.

Ogni padiglione, anzi ogni *stand,* vibra di questi aneliti sovente spasmodici verso il nuovo. Da tutte le pareti, da tutti i mobili, partivano possenti richiami all'intento di cattivarsi le simpatie del visitatore, che però, troppo spesso, doveva rimanere dubbioso e stordito in mezzo a quell'alto clamore.

Insomma, se la battaglia fra le arti decorative tradizionali e quelle modernissime è stata preparata con cura amorosa, non ci sembra che la vittoria, almeno per quanto riguarda i tessuti di seta, abbia favorito i campioni dell'arte nuova.

E, a guardar bene, la prima ragione di questa mezza sconfitta degli innovatori sta in ciò: che troppi di essi hanno alla leggera violato una delle leggi fondamentali dell'arte decorativa, la legge dell'armonia, sia nella proporzione delle forme, sia nell'abuso della tavolozza, che li ha condotti a certe vivacissime orgie cromatiche, buone pel pub-



Digitized by Google

blico di passaggio in una sola esposizione, ma non per chi vuole con una stoffa da parato decorarsi la sala o la stanza dove deve vivere.

È pur vero che anche gli antichi tessitori si compiacevano di avere sul telaio sete dalle forti e vivaci tinte, ma soggiungiamo subito che quegli antichi tessitori le tinte intonavano fra di loro e la disarmonia con sottili accorgimenti attutivano, malizia, che i moderni tessitori ripudiano.

I risultati però sono ben diversi: mentre un tempo, anche da sete sgargianti si ottenevano stoffe bene intonate, oggi dall'accoppiamento anche di colori sobri abbiamo tessuti che quasi offendono tanto son falsi i rapporti cromatici. Insomma, la più grave critica che si può muovere alla nuova produzione tessile, e in particolar modo a quella serica, è la mancanza di fusione delle tinte, quasi sempre violenti e contrastanti.

Un'altra riserva facciamo sulla tendenza di certi decoratori tessili, che sembrano non preoccuparsi della praticità della stoffa che essi imprendono a decorare. Non bisogna infatti dimenticare mai che la stoffa, sia essa da parati, sia essa per mobili o per abito, deve essere subordinata all'uso cui è destinata, e che perciò certi smisurati rapporti di disegno finiscono per nuocere. Una bella stoffa si fa appunto ammirare oltre che pel colore, anche per la vaghezza o fantasia del suo disegno che si deve leggere chiaro in tutte le sue parti. V'erano, s'intende, molte nobili eccezioni a questo andazzo, e ripensiamo ancora fra gli altri, con piacere, a un morbido broccatello per tappezzeria a grandioso disegno verde mirto sul fondo d'oro brunito, il cui motivo dominante era una fontana con un salice campeggiante in un fresco paesaggio. Altri esempi potremmo aggiungere, ma ce ne asteniamo, perchè solo con molte e perfette illustrazioni a colori potremmo spiegarci.

Il deliberato proposito di molti decoratori di stoffe di allontanarsi dall'arte tradizionale e dall'arte verista, fa sì che si ricorra alla stilizzazione, trasformando radicalmente motivi convenzionali; proposito questo lodevolissimo purchè non si oltrepassi una certa misura. Vi sono motivi geometrizzanti che trattati minutamente sono indicatissimi per abiti muliebri; trasportati invece e adattati a tappezzeria ingenerano confusione, e provocano presto un senso di stanchezza.

Così pure ai giovani decoratori tessili, quando tracciano i cartoni di un velluto, di un damasco, di un broccato, raccomandiamo di non



Digitized by Google

dimenticare che il tessitore maneggia materia nobile e preziosa quale è la seta, per cui non sempre sono adatti i motivi d'arte primitiva o negra, che viceversa possono essere piacevoli su una tela stampata, delle quali tele e cotoni stampati per parare stanze e sale sopratutto di ville e case in campagna, le Sezioni francese ed inglese abbondavano.

La trentennale esperienza commerciale e industriale mi ha convinto che le dolorose sorprese si evitano disciplinando gli scarti della fantasia. Il nuovo vero scaturisce da un profondo studio del passato. Imitiamo i nostri vecchi che non hanno mai copiato; essi hanno creato facendo tesoro dell'esperienza e dell'opera di chi li aveva preceduti.

Per secoli le stoffe italiane dominarono il mercato europeo, e questo primato riconquisteremo se sapremo dare al prodotto delle nostre manifatture di lusso un carattere veramente nazionale. Nessuna fonte d'ispirazione sia interdetta ai giovani, ma sappiano essi assoggettare la fervida fantasia a quel senso di equilibrio e di armonia che caratterizza l'opera degli artefici italiani d'altri tempi. Facciamo voti che nelle nostre ottime scuole tessili l'allievo sia posto in maggior contatto coi documenti della nostra antica produzione tessile nazionale.

I pochi italiani che hanno esposto a Parigi, primo il Ravasi di Como, tecnicamente pari ai più perfetti tessitori stranieri, hanno dato buone garanzie per l'avvenire, dimostrando un'invidiabile duttilità d'ingegno e una fecondità inventiva ben castigata e signorile: qualità queste che hanno fatto per secoli la gloria e la fortuna dei nostri artefici.

Ma prima di chiudere queste note facciamo due vive raccomandazioni ai tessitori d'oggi. La prima è di tener presente che i vecchi tessitori italiani si sono affermati tanto vittoriosamente perchè tanto nell'ordito quanto nelle trame usarono solo le sete migliori. Questo scriviamo perchè vorremmo che nelle stoffe di lusso non entrassero più, nemmeno in piccola parte, trame di filo di baco selvatico: questo abuso, o meglio, questa negligenza, allontana il cliente deluso.

La seconda raccomandazione è per le tinture. Le aniline, almeno per le stoffe di lusso, dovrebbero essere sostituite sempre da tinture vegetali, come ad esempio tornano a fare alcune Case inglesi.

Anche in quest'arte nostra il buon gusto dell'invenzione, la sicura esperienza della tecnica, e la fresca, varia vivacità della tessitura a mano devono andare congiunte a quella coscienza che per secoli ha fatto il nostro buon nome nel mondo.

VITTORIO FERRARI

Digitized by Google

Digitized by Google

ROBERTO PAPINI

# LE SCUOLE D'ARTE

Digitized by Google

Digitized by Google

Il Comitato dell'Esposizione internazionale delle arti decorative in Parigi, giustamente convinto dell'enorme importanza che hanno le scuole d'arte nel fervore della vita artistica attuale, ha dedicato tutta una sezione della sterminata mostra all'insegnamento.

Undici Stati hanno risposto all'appello, Francia naturalmente compresa, e cioè, Austria, Belgio, Francia, Gran Bretagna, Giappone, Olanda, Polonia, Russia, Svizzera, Cecoslovacchia, Jugoslavia. Essi hanno tenuto a disporre ordinatamente saggi, programmi, statistiche, fotografie delle loro scuole d'arte in sezioni vaste e dimostrative.

Cinque Stati, Italia purtroppo compresa, hanno risposto in maniera addirittura insufficiente e trascurabile: Spagna, Grecia, Italia, Lettonia e Lussemburgo. Sei Stati non han creduto necessario di partecipare all'Esposizione coi saggi delle loro scuole e precisamente Cina, Danimarca, Finlandia, Monaco (Principato), Svezia, Turchia.

Degli Stati europei che hanno speciale importanza nel campo delle arti mancavano la Germania e l'Ungheria.

Il grosso pubblico che ha visitato l'Esposizione di Parigi dimostrava — com'è naturale — uno scarso interesse per le sezioni dedicate all'insegnamento delle arti. Ma chi comprende l'enorme importanza che ha la scuola nello sviluppo delle arti decorative, le quali chiedono appunto alla scuola i condottieri e i militi degli eserciti capaci di condurle alla vittoria, comprende anche come non si possano trarre istruttive conclusioni dalla grande rassegna delle arti compiuta l'anno scorso a Parigi senza tener conto anche delle scuole, della loro organizzazione, dei problemi relativi al loro sviluppo.

Ma per questo conviene prima di tutto fare una distinzione fondamentale e sgombrare il campo dagli errori in cui molti cadono nel giudicare l'efficienza d'una scuola d'arte.



Digitized by Google

Molti infatti si limitano all'analisi stilistica dei saggi presentati e giudicano le scuole dalla maggiore o minore concordanza che vi scoprono col loro gusto personale. Nessun errore più grave e più pericoloso di questo. Una scuola che dà saggi di gusto discutibile può essere, ciò nonostante, una scuola concepita, organizzata e condotta in modo eccellente.

Compito principale delle scuole d'arte è infatti quello d'insegnare il mestiere, non diversamente da ciò che fanno tutte le scuole dove si insegna un linguaggio, cioè un modo di esprimere concetti ed immagini. E la padronanza del mestiere equivale alla perfetta conoscenza del linguaggio e delle sue possibilità espressive. Conviene dunque distinguere, innanzi tutto, la metodica dal gusto.

Il fenomeno che colpiva a prima vista nelle sezioni dedicate all'insegnamento nell'Esposizione di Parigi era l'identità della metodica nelle scuole veramente efficienti di tutti i popoli, in confronto della profonda diversità dei gusti. Nello stesso modo il metodo d'insegnamento della grammatica e della sintassi è analogo per tutti i popoli che pur si esprimono in lingue differenti.

Un altro fenomeno non meno importante era facilmente constatabile: i metodi dell'insegnamento di tipo accademico sono completamente caduti in discredito, cedendo il campo ai metodi d'insegnamento a base essenzialmente pratica. Sono questi che danno dovunque i frutti migliori.

❁ ❁

Detto ciò, vediamo quali sono i principî generali che regolano la metodica.

Presupposto che gli allievi giungano nelle scuole d'arte col solo corredo di cognizioni che può dar loro l'istruzione primaria, l'insegnamento delle arti deve iniziarsi coi rudimenti e proseguire nel modo seguente:

1) Graduale passaggio dal disegno geometrico al disegno delle forme della natura.

2) Graduale passaggio dal disegno sul vero alla stilizzazione. (Particolare interesse sotto questo riguardo presenta il metodo giapponese che consiste nel dare all'allievo p. es. un fiore e lasciarglielo studiare in ogni elemento, con proibizione di usare carta e matita o pennello; soltanto quando l'allievo abbia impresso nella mente ogni



Digitized by Google

forma ed ogni aspetto di quel fiore, questo gli vien tolto mentre gli si comanda di ritrarlo a memoria).

3) Esclusione della copia da qualunque forma d'arte già concretata in uno stile, limitandosi la conoscenza degli stili del passato a semplice elemento del corredo culturale.

4) Sviluppo del senso dell'osservazione diretta nell'allievo e dello sforzo personale, che è quanto dire sviluppo della memoria visiva e dell'immaginazione.

5) Sviluppo e perfezionamento della manualità avendo di mira l'armonico accordo della fantasia con l'aderenza alle tecniche speciali suggerite dalle materie impiegate e ciò mediante scuole-laboratori tanto più perfette quanto più capaci di istruire l'allievo in ogni accorgimento della tecnica.

6) Esercitazione continua dell'allievo su temi pratici che abbiano perfetta rispondenza coi dati spaziali, economici, tecnici suggeriti dalle necessità della vita, dalle richieste dell'industria e del commercio.

È facile notare come questi principî fondamentali d'ogni efficace insegnamento delle arti facciano astrazione dagli elementi culturali ed estetici, cioè dal gusto, allo stesso modo che l'insegnamento della grammatica e della sintassi fa astrazione dagli stili letterari, sebbene ne sia la necessaria preparazione.

Pur nella generale unificazione dei metodi, si possono notare presso i varî Stati differenze di concezione e diversità di gradi di progresso.

Alla testa di tutti gli Stati è l'Austria, seguìta naturalmente dalle nazioni che facevano parte dell'Impero degli Absburgo.

L'Austria può affermare con fierezza come dalla fine del secolo XVII fosse riconosciuto nell'Impero il principio che è dovere dello Stato di favorire, tanto con l'insegnamento quanto con aiuti morali e materiali, lo sviluppo dei mestieri d'arte su un piano di felice collaborazione fra la mano d'opera e il talento creatore.

L'Austria è cioè essenzialmente un paese in cui l'influenza dello Stato sullo sviluppo delle arti e dei mestieri s'è esercitata in modo armonico dal XVIII secolo in poi con una perfezione sempre crescente nel corso dell'Ottocento. La Kunstgewerbeschule di Vienna



Digitized by Google

(o Istituto Superiore delle industrie artistiche) con annesso Museo delle arti e delle industrie fu la prima istituzione del genere in Europa e fu presto integrata da numerose scuole speciali e da tutto un sistema di incoraggiamento con sovvenzioni, corsi di perfezionamento, facilitazioni, accordati ai giovani desiderosi di consacrarsi alle arti decorative.

La collaborazione fra arti e mestieri, fra artisti e industriali fu in ogni tempo favorita dal Governo Austriaco con una costanza ed una chiaroveggenza veramente esemplari. Ne risulta che oggi in Austria le questioni relative al metodo non sono più da discutere.

L'organizzazione delle scuole austriache che conducono gli allievi dal grado di apprendisti a quello di maestri mediante un'istruzione progressiva ed una selezione rigorosa è quella che ha servito di modello a tutte le buone scuole d'Europa.

I vari gradi di scuole, le varie specializzazioni nel seno delle scuole stesse conducono tutti a quella Kunstgewerbeschule di Vienna che è al sommo della gerarchia e che integra ogni insegnamento. Con un complesso e pur armonico sistema si è creato un doppio flusso di allievi selezionati che giungono all'Istituto superiore e che poi ne defluiscono, sia per dirigere le grandi industrie artistiche o crearne delle proprie, sia per tornare come maestri nelle scuole di cui furono allievi.

La perfezione delle tecniche è curata fino allo scrupolo. Speciali laboratori scientifici studiano i materiali, seguono i progressi e suggeriscono i miglioramenti. Uno spirito pratico è sempre presente, pur nello sforzo costante di educazione del gusto, di liberazione della fantasia. Il contatto con gli industriali è tenacemente mantenuto in modo da assicurare fra arte ed industria un'intima collaborazione.

La dipendenza di tutte le arti decorative dall'architettura è affermata con l'affidare la direzione delle scuole prevalentemente agli architetti, agli artisti cioè che meglio possiedono un equilibrio fra pratica e fantasia e che naturalmente scandiscono il ritmo della decorazione.

Il sistema generale era così ben concepito ed organizzato che nonostante lo smembramento del vasto organismo imperiale dal quale furono avulse tante parti la cui vita confluiva al centro, l'organizzazione delle scuole continua a funzionare in modo perfetto anche su scala enormemente ridotta. La piccola Austria d'oggi ha così potuto



Digitized by Google

permettersi il lusso di esporre a Parigi una sezione in cui tutto era informato a criteri unitari e ad un'esecuzione superiore ad ogni critica. Ha anche potuto permettersi il lusso di cambiare completamente in un solo anno, il 1919, il gusto dei suoi prodotti passando dall'influenza di Klimt all'attirante bisantinismo ecclettico d'oggi, appunto perchè maestri e maestranze, educati in quelle scuole, erano perfettamente istruiti e docili ad ogni innovazione.

Ma del gusto parleremo in seguito.

* *

Le constatazioni fatte per l'Austria si possono ripetere per i giovani Stati eredi dell'Austria e singolarmente per la Cecoslovacchia (visto che l'Ungheria era assente da Parigi), ove a capo del movimento artistico è la Boemia col suo naturale centro in Praga, sede della seconda delle grandi Kunstgewerbeschulen create dall'Impero fino dal 1884.

I sistemi sono tuttora quelli austriaci. Ma la giovane repubblica ha voluto andar oltre ed affermare il principio che non si possa esercitare un mestiere qualsiasi senza produrre un certificato che attesti come l'aspirante abbia bene imparato il mestiere.

L'amministrazione delle scuole professionali è affidata a Comitati scolastici in cui sono compresi i rappresentanti della corporazione di artigiani interessata e quelli delle provincie e dello Stato. Ogni scuola ha in tal modo un'organizzazione particolare ed il suo programma è studiato in conformità dei bisogni particolari dell'industria e dei mestieri della regione per cui fu creata. Lo Stato si limita a vigilare sull'unificazione dei metodi al disopra delle differenze particolari.

Inoltre tutto il sistema delle scuole è integrato da uno speciale servizio di Stato che si occupa del lavoro a domicilio. Questo servizio fu suggerito dal fatto che nelle regioni di montagna una gran parte della popolazione trova un proprio guadagno, durante la stagione invernale, in lavori a domicilio, singolarmente nelle arti del legno, del merletto, dell'intreccio di giunchi. Ed ecco che lo Stato provvidamente interviene creando cattedre ambulanti, affittando cioè un locale per i mesi d'inverno, provvedendone il riscaldamento, inviando un insegnante, fornendo modelli e progetti, servendo d'intermediario per la vendita dei prodotti eseguiti nella scuola e fuori della scuola. Il ri-



Digitized by Google

cavato dalla vendita dei prodotti scolastici serve a fornire di borse di perfezionamento gli allievi migliori che possono così recarsi nei grandi centri e divenire essi stessi maestri. Provvida, saggia, economica organizzazione di cui si vedevano i frutti nella sezione cecoslovacca a Parigi e specialmente nelle arti del legno, del vetro e del merletto.

❁ ❁

La Jugoslavia forniva la riprova della efficacia e della duttilità dell'organizzazione austriaca. Si vedevano infatti nella sezione di quello Stato due nette tendenze: l'una, con centro a Zagabria, che segue la corrente europea verso prodotti moderni e raffinati, l'altra, con centro a Belgrado, che si limita ad interpretare le tradizioni dell'arte rusticana. Croati e Sloveni da un lato, eredi dei sistemi austriaci, e come tali indubbiamente all'avanguardia; Serbi dall'altro, privi di qualsiasi organizzazione scolastica efficace, e quindi condannati finora alla ripetizione dei motivi popolareschi.

Se l'Ungheria fosse stata invitata a Parigi si sarebbe avuta un'altra conferma della bontà dei sistemi austriaci i quali non hanno mai impedito la libera affermazione dei caratteri nazionali o regionali. E se la ragion politica avesse permesso alla Germania di mostrarsi nella generale rassegna delle arti decorative si sarebbe visto come essa abbia accettato integralmente quei sistemi da oltre venti anni e ne abbia indiscutibilmente profittato, pur accentuando in lato teorico, secondo la tipica mentalità nazionale.

Un riflesso dei sistemi germanici si ha in Olanda, la quale di recente ha compiuto la riforma del proprio insegnamento artistico portando all'estremo alcuni postulati teorici delle moderne tendenze che rifuggono nettamente da qualsiasi imitazione degli stili tradizionali e si rivolgone alla pura razionalità. A tali postulati intransigenti sono appunto ispirati i metodi scolastici dell'Olanda.

"L'artista creatore scopre in ogni epoca il proprio principio conduttore nel carattere della società cui appartiene e lotta con la materia per giungere ad esprimere quel principio nell'opera d'arte. Dalla fusione del principio con la tecnica nasce lo stile. L'insegnamento dovrà quindi consistere nel fare apprendere all'allievo un buon metodo di lavoro. L'allievo deve raffigurarsi prima di tutto nettamente



Digitized by Google

ciò che deve creare; deve poi vedere le differenti possibilità d'esecuzione di ciò che ha creato per potersi render conto delle qualità e dei difetti della sua creazione".

Partendo da questi postulati la scuola olandese (che si rivolge a tre gruppi di allievi: 1° il futuro artista creatore; 2° l'esecutore intelligente; 3° l'amatore d'arte) si propone di sviluppare il senso delle proporzioni, lo spirito critico, la fantasia, il senso dello stile come sintesi e deformazione, il senso della composizione come ritmica fondamentale. Per far ciò tutta una scrupolosa metodica è organizzata che conduce l'allievo dal disegno geometrico a quello a mano libera ed a quello dal vero fino alla teorica della composizione nel piano e nello spazio, cercando di non fargli perdere mai di vista le esigenze della pratica, i problemi dell'esecuzione, la coscienza del punto in cui finisce il compito del disegnatore e comincia quello dell'esecutore. I corsi si chiudono con un concorso finale in cui gli allievi debbono risolvere un problema preso dalla vita pratica in modo che gli insegnanti possano giudicare del talento individuale e dei resultati effettivi dell'insegnamento.

In realtà nulla di nuovo e di peregrino pur sotto l'armamentario teorico, che per la nostra mentalità può sembrare eccessivo. I sistemi inaugurati dall'Austria nella loro forma moderna e confermati da oltre quarant'anni d'esperienza sono alla base anche dell'organizzazione dell'Olanda, del paese cioè in cui un'architettura ispirata ad un razionalismo estremista domina ormai la vita artistica nazionale.

* *

C'è dunque in Europa un nucleo compatto di popoli che hanno adottato, salvo lievi differenze, un unico metodo d'insegnamento. Tedeschi, slavi, scandinavi (la Danimarca e la Svezia non hanno organizzato una mostra dell'insegnamento, ma i loro sistemi sono quelli già osservati) vi si uniformano. Le possibilità di sviluppo di tutti gli stili e di tutte le tendenze sono infinite, pur dentro l'ambito di quella metodica unitaria.

La conferma più classica di una tale verità è fornita — come ho detto — dall'organizzazione creata dall'impero absburgico. Lo smembramento delle sue parti ha prodotto vari organismi autonomi con tendenze nazionali diversissime fra loro, ma la struttura didattica è



Digitized by Google

rimasta la medesima: Austria, Ungheria, Cecoslovacchia e Jugoslavia non hanno avuto bisogno di mutarla nè in rapporto ai principî nè in rapporto ai particolari.

Un'altra conferma ci è data dalla Svizzera la cui mostra dell'insegnamento metteva in luce un bellissimo sforzo di tutte le scuole, governate secondo i sistemi che ho delineato nei loro caratteri generali. Orbene: queste scuole, trasformate fra il 1903 e il 1913 secondo i modelli austriaci, mostrano chiaramente come a Zurigo imperi una chiara influenza del gusto tedesco, mentre a Ginevra si nota una chiara influenza francese. La bontà dei prodotti, la loro perfetta esecuzione sono l'indice della saggezza dei metodi al disopra delle differenze etniche particolari. Chi non segue tali metodi si trova evidentemente in condizione di inferiorità.

Il primo esempio di Stati che si mostrano in arretrato rispetto allo sviluppo generale dei metodi d'insegnamento, e quindi rispetto al progredire odierno delle arti decorative, ci è fornito dalla Gran Bretagna. Alcune scuole di arti e mestieri sono ottime, condotte con modernità di criteri e di metodi. Ma il conservatorismo tradizionale britannico ha lasciato coesistere i due metodi d'insegnamento, quello accademico e quello pratico, nell'organizzazione generale delle sue scuole. L'Inghilterra, che pur fu fra le prime nazioni ad iniziare un moto di rinnovamento delle arti al tempo dell'apostolato di John Ruskin e di William Morris, si trova ora in condizioni di visibile inferiorità rispetto agli Stati più arditi e più maturi sulla via delle riforme.

M. Renard, membro del Consiglio Superiore dell'insegnamento tecnico nel Belgio, ha pubblicato critiche coraggiosissime circa i sistemi d'insegnamento vigenti nel suo paese. Quelle critiche si possono applicare ugualmente a ciò che avviene in Gran Bretagna ed in Francia, poichè i medesimi difetti si riscontrano nell'organizzazione artistico-didattica dei tre Stati.

Gli sforzi per lo sviluppo delle arti decorative — afferma M. Renard — "mancano spesso di correlazione". Prevale ancora lo studio accademico degli antichi stili. Alcune scuole sono ancora intente alla realizzazione decorativa che data da un quarto di secolo. "In Belgio — aggiunge Renard — si subiscono ancora gli inconvenienti di una grande diversità di metodi, senza contare che molti di essi sono vecchissimi. Tale mancanza di coordinamento e sopra tutto l'insufficienza



Digitized by Google

d'adattamento decorativo sono di natura tale da contrariare la formazione del creatore e del realizzatore". Non vi sono programmi fissi, mentre "tutti coloro che hanno studiato il problema con qualche senso della necessità, con la preoccupazione dello scopo da raggiungere, senza lasciarsi deviare dal carattere superficiale delle cose e dall'artificio delle esposizioni scolastiche, credono che convenga stabilire, in ogni forma di insegnamento delle arti decorative, una intima compenetrazione fra l'arte e la tecnica, in modo da assicurare all'artista creatore, all'artigiano, all'operaio realizzatore un sapere completo".

Gran Bretagna, Belgio e Francia difettano appunto di coordinamento. Vi sono vecchie istituzioni che si vogliono mantenere in piedi a qualunque costo e nuove istituzioni che non hanno ancora il credito e l'incoraggiamento che dovrebbero avere.

Non sembrerà quindi strano che i migliori resultati sieno offerti dalle scuole sorte per iniziativa dei municipi e mantenute a loro spese, in confronto a quelle organizzate dallo Stato. La *Central School of Arts and Crafs* del County Council di Londra e le *Scuole primarie e professionali della città di Parigi,* condotte con criterî antiaccademici e veramente moderni son quelle che preparano i migliori allievi, ricercati dalle industrie come creatori ed esecutori.

Nei regolamenti delle scuole professionali parigine è scritto: "Il professore eviterà rigorosamente come perniciosa la copia di tutto ciò che è già una interpretazione od una riproduzione".

Gli allievi delle scuole primarie sono ammaestrati in un periodo di iniziazione artistica che comprende il disegno dal vero accompagnato dal rilievo geometrico e dal profilo schematico, il disegno a memoria, la composizione decorativa, la modellazione, il lavoro manuale di una data materia secondo i progetti stessi degli allievi, approvati dagli insegnanti.

"Le scuole professionali di Parigi — confessa il loro ispettore generale — non hanno altra ragione di esistere, dato il loro scarso numero e la lunga durata dei loro corsi, che quella di preparare una mano d'opera parigina, cioè del gusto delicato". È molto, ma non è tutto. Parigi, capitale della moda, ha ragione di preoccuparsi della delicatezza del gusto negli esecutori, ma queste sono preoccupazioni secondarie in un ben ordinato sistema didattico che abbia come scopo supremo non le necessità contingenti ma la formazione e l'educazione



Digitized by Google

della coscienza artistica di un'intera nazione. Là dove manca l'unificazione del metodo, là dove coesistono vecchi e nuovi sistemi non si raggiunge quello scopo, si disperdono le energie, si rallenta e si smorza qualunque sano impulso di rinnovamento.

❁ ❁

Ed ora, delineati i caratteri generali della metodica e accennati i pregi e i difetti delle varie organizzazioni, dirò brevemente del gusto.

È un fatto ormai accertato che tutti gli Stati i quali non posseggono un organismo didattico di qualche valore continuano a baloccarsi con l'arte rustica. Essi sono cioè ai piedi della scala dell'evoluzione; sono all'inizio, rimangono nello stadio che i popoli meglio progrediti hanno ormai superato.

L'arte rustica è difatti l'infanzia delle arti decorative in quanto che altro non è se non geometria colorata, ritmica elementare, puro istinto senza elaborazione. Per il suo fiorire non è necessaria alcuna scuola: è il fiore di campo che nasce spontaneamente, non è il fiore raro, frutto di selezioni successive e di particolari culture.

L'arte rustica non può essere quindi che un punto di partenza, un indice di reazione contro l'accademia o contro quell'internazionalismo artistico che misconosce il valore dei caratteri etnici, il valore della necessità di ogni razza di esprimersi in maniera sua propria.

Inoltre l'arte rustica non presuppone un'architettura, della quale non ha bisogno per svilupparsi. Ora, proprio l'Esposizione di Parigi ha dimostrato, anche a chi non l'avesse finora compreso, come non possa esistere uno stile moderno vivo e vitale nella decorazione se non preesiste un'architettura di spirito moderno. Otto Wagner, Olbrich, Hoffmann sono stati i veri precursori e i veri condottieri di tutto il rinnovamento delle arti decorative. Gli architetti sono oggi alla testa di ogni sano sviluppo e le scuole migliori sono quelle dirette appunto dagli architetti.

Basta vedere i saggi delle scuole d'arte della Polonia per accorgersi che la recente repubblica, mancante di una seria e completa organizzazione didattica, non possiede altra risorsa all'infuori di quella che la conduce a rivolgersi ai montanari di Zakopane come a maestri d'arte. E v'è chi si lamenta che le grandi industrie polacche non vedano di buon occhio questa esaltazione, di tipo puramente culturale,



Digitized by Google

dell'arte rustica, quando dovrebbe invece accorgersi che non degli esemplari rustici può nutrirsi un largo e proficuo rinnovamento artistico-industriale.

Altrettanto bamboleggia la Russia dei Soviety, che pure ha iniziato una radicalissima riforma, subito dopo la rivoluzione. Ma questa non ha avuto finora il tempo di dare i suoi frutti e, in ogni modo, i sani principî della riforma sembrano applicati con un eccesso di astrazione teorica. Non basta unificare le scuole di belle arti con quelle di arti e mestieri, come è avvenuto a Mosca e a Leningrado, quando ci si contenta del modesto "sforzo per fabbricare forme ispirate ad un costruttivismo utilitario e adattate ai bisogni del mercato" oppure si proclama che l'arte deve essere "tal quale la reclamano le masse popolari". Le masse popolari della Russia? Stentiamo a credere che simili affermazioni sieno fatte sul serio.

E allora ecco che la Russia dei Soviety fonda scuole speciali per l'arte dei *Kustari* ossia di coloro che, prima della rivoluzione, dipingevano le icone sacre e che ora debbono divenire gli illustratori dell'epoca e dei costumi della rivoluzione.

Siamo dunque anche in Russia all'infanzia della decorazione, in pieno periodo di indecisione fra il rusticismo dei pittori di icone e l'estremismo astratto dei razionalisti ad oltranza, fra l'ingenuità primitiva e il rabesco cubistico-futurista, fra i balocchi e i teoremi.

Non sono questi, certo, i fenomeni che possono interessare chi studia l'organizzazione delle scuole d'arte e il loro influsso sul gusto dei vari popoli.

Ciò che interessa innanzi tutto nella vita artistica di un popolo è la piena espressione di un gusto unitario capace di regolare la creazione di un monumento come di un merletto, di un mobile come di una ceramica. Non è il caso di esagerare l'importanza delle scuole nella formazione di un tale gusto unitario in cui concorrono altri coefficienti formativi, ma è indubitabile e indubitato, dopo l'esame comparativo che si è potuto fare a Parigi, come nei paesi ad organizzazione didattica insufficiente e mancante di unità, anche il gusto manca di unità, di orientamento, mentre i paesi che hanno raggiunto unità e perfezione di metodi scolastici hanno nel tempo stesso ottenuto l'unificazione del gusto. Ciò dimostra quanto la scuola giovi, se anche non le si voglia attribuire un'influenza preponderante.



Digitized by Google

Nella Gran Bretagna, nel Belgio, nella Francia, che sono in uno stadio di immaturità rispetto al problema delle scuole d'arte, manca quella vera coerenza di gusti che pur ebbero l'Inghilterra al tempo della Regina Anna e la Francia al tempo del Re Luigi XV. Alla perfetta ceramica di Doulton o di Wedgwood non corrisponde nella Gran Bretagna altrettanta determinazione di stile nell'arte del mobile, come al mobile moderno francese, ormai caratteristico di uno stile e di un'epoca, non fa riscontro altrettanta maturità nell'arte della porcellana di Sèvres o dell'arazzo di Beauvais. Se poi si guarda più a fondo nel fenomeno si vedrà che le migliori ceramiche inglesi dipendono dall'imitazione, per quanto evoluta, di quelle dell'Estremo Oriente e che i migliori mobili francesi hanno come punto di partenza i mobili tedeschi, cui la levità dello spirito parigino ha conferito grazia ed eleganza. Inoltre i prodotti migliori della Gran Bretagna e della Francia appaiono dovuti all'iniziativa particolare di un artista o di un industriale piuttosto che scaturiti da una matura coscienza artistica nazionale, appunto perchè il formarsi di questa è ostacolata dai residui accademici nel governo delle scuole d'arte.

Ruhlmann, Süe e Mare, Dufrène nell'arte del mobile, Lalique e Marinot nell'arte del vetro, Brandt nell'arte del ferro, sono esempi caratteristici di quanto bene possa fare la genialità dei singoli; ma basta guardare il rimanente della produzione francese per vedere come essi non riescano a guidare il gusto del loro paese, ancora abbacinato dai modelli antichi e, peggio ancora, dagli ultimi postumi dello stile Liberty.

Non esiste cioè nella Gran Bretagna, nella Francia e nel Belgio un generale orientamento del gusto: vi sono fenomeni isolati di genialità creatrice, v'è quasi sempre una finitezza del lavoro che deriva da una lunga tradizione di scrupolosità esecutiva, ma difetta finora uno stile britannico o francese o belga riconoscibile in ogni prodotto dell'arte, mentre indubbiamente esiste uno stile austriaco, uno stile germanico, uno stile svedese, nel nastro come nella coppa, nel mobile come nel merletto, nel vetro come nel metallo.

Ripeto che di questa deficienza una gran parte della colpa va data alla incoerente organizzazione delle scuole in quanto che esse costituiscono l'unico organismo unificabile, controllabile, dirigibile da parte di uno Stato intelligente e cosciente della propria funzione.



Digitized by Google

Costituiscono cioè l'unico organismo per mezzo del quale lo Stato possa coordinare, unificare, dirigere gli sforzi di tutta una nazione in quanto che le scuole prendono creatori ed esecutori all'origine, evitano loro gli sforzi inutili, le deviazioni dannose, li educano ad una sana disciplina, li selezionano secondo una giusta gerarchia, portano al massimo il loro coefficiente di rendimento.

❁ ❁

Sembreranno strane simili affermazioni dopo quello che ho detto riguardo all'indipendenza dal gusto d'ogni efficace organizzazione scolastica che si fondi prima di tutto sul metodo. Ma la contradizione non è che apparente.

È vero infatti che la scuola grandemente contribuisce all'unificazione del gusto di una determinata nazione, ma ciò fa tanto meglio quanto più la sua metodica è indipendente dal gusto poichè lascia libero, in tal modo, il formarsi, l'equilibrarsi, il fondersi delle varie correnti verso un'unica direzione. A Parigi si poteva passare dal gracile classicismo dei paesi scandinavi all'astrattismo lineare e cubistico dell'Olanda, dalla schietta ruvidezza cecoslovacca al complesso bisantinismo tipico dell'Austria o piuttosto di Vienna, crogiolo di fusione di varie razze, punto di contatto fra Oriente e Occidente, sebbene in tutti quegli Stati domini un unico sistema didattico.

Del gusto del Giappone nel momento presente e dell'influenza che può avervi la scuola non mi sento di parlare. Troppo diversa è la mentalità giapponese dalla nostra perchè sugli esempi forniti da quel popolo si possano trarre ammaestramenti per noi europei. D'altronde ho ragione di credere che la sezione giapponese a Parigi non desse un'idea esatta dello sviluppo artistico nipponico.

Mi sembra che si potesse notare in tutta la sezione, anche nella parte dedicata alle scuole, una preoccupazione commerciale degli organizzatori, quasi che lo scopo principale fosse di ostentare all'Europa come si produce la chincaglieria giapponese, dall'istruzione dei piccoli allievi nelle scuole alla produzione corrente, troppo corrente, dei gingilli da salotto.

Se qualche conclusione si poteva trarre dal padiglione del Giappone questa era contenuta nella constatazione che, mentre l'Europa con mirabile concordia d'intenti va sempre più liberandosi dal verismo



Digitized by Google

e progredendo verso la stilizzazione, il Giappone, che è sempre stato eminentemente stilista, va ispirandosi ad un verismo di marca europea, vecchio di almeno trent'anni. Strano fenomeno che — se è vero — acquista un singolare valore di contrasto.

❁ ❁

Quale è dunque per noi italiani l'ammaestramento fornito, rispetto alla didattica delle arti, dall'Esposizione di Parigi?

Prima di tutto questo: che per lo sviluppo e l'affermazione di arti, come quelle chiamate decorative, le quali hanno connessione così intima con l'economia di un popolo, l'importante sta nell'istruire maestri e maestranze in una perfetta conoscenza del loro mestiere, in una espertissima manualità, senza la quale si steriliscono e divengono effimere le qualità creative.

Massima preoccupazione dello Stato che governa le scuole deve esser quella di costringere nella più rigida disciplina di metodo tutti gli allievi, futuri maestri e futuri artieri, senza porre vincoli al libero svilupparsi del gusto, al libero esprimersi della fantasia. Gusto e fantasia, come estrinsecazioni di valori individuali od etnici, trovano sempre la via per affermarsi quando il modo di esprimersi è assicurato dall'approfondita conoscenza del mestiere, mentre sono sviati o addirittura soffocati da cattive qualità del metodo didattico.

Il segreto d'ogni buona organizzazione scolastica sta appunto nell'accordare l'istruzione tecnica di mestiere con lo sviluppo armonico di tutte le facoltà creative.

Per far questo occorre l'unificazione del metodo nella totalità delle scuole poichè altrimenti non se ne cava alcun frutto e non si rende possibile nè l'ascensione degli allievi per selezioni successive dalle scuole primarie a quelle superiori, nè la formazione di un corpo insegnante concorde nei metodi e negli intenti, nè la realizzazione di efficacissimi scambi fra le scuole.

Nel mondo moderno in cui tutto è organizzazione appare ridicolo lasciare all'individualismo ogni iniziativa, e massime nel campo delle scuole, sebbene si tratti di scuole d'arte.

La scuola d'arte deve insegnare prevalentemente il mestiere e non preoccuparsi della fantasia e del gusto se non per svincolarli, nutrirli, avviarli.



Digitized by Google

La scuola d'arte deve esser libera dall'imitazione degli stili determinati, rustici od aulici, antichi o moderni che sieno, e deve offrirne agli allievi la conoscenza soltanto come fondamento culturale, come comprensione dello spirito d'ogni tempo, come affinamento del gusto e suggerimento alla fantasia.

La scuola d'arte deve specializzare le varie tecniche in modo da facilitare negli allievi la scelta di quella che meglio conviene all'indole ed alla capacità dei singoli.

La scuola d'arte dev'essere costantemente fiancheggiata da associazioni, consorzi, corporazioni che promuovano l'educazione del gusto nel pubblico dei committenti e degli acquirenti, sgombrino attivamente il campo dai pregiudizi, contribuiscano in ogni modo a formare l'ambiente in cui le arti debbono vivere e prosperare, mantengano vivi i contatti fra scuole ed industrie, fra arte e vita.

Tali sono i generalissimi principî che un attento esame comparativo compiuto a Parigi consiglia come fondamentali per ogni efficace didattica delle arti.

E allora noi italiani, dopo aver visto i resultati dell'esperienza, talora pluridecennale, degli Stati stranieri siamo autorizzati a scoprire che quelli sono gli stessi, identici principî informatori di quel classico istituto della "bottega" italiana di cui tanto s'è parlato a proposito ed a sproposito in questi ultimi tempi.

Che cos'era infatti nello spirito permanente, e non nelle forme transeunti, la bottega italiana? Un paziente e disciplinato addestramento della manualità in tutti i segreti del mestiere; una trasmissione continua di generazione in generazione di quei segreti elaborati e perfezionati dall'esperienza; un ammaestramento completo della cultura generale artistica dal disegno alla prospettiva, dalla plastica alla composizione; una connessione continua degli artisti e degli artieri con quelle corporazioni duramente disciplinate che costituivano la spontanea unificazione dei metodi, che non perdevano mai contatto con le necessità economiche dell'industria e del commercio, che erano la forza dei maestri e l'aspirazione degli scolari.

Si ottenevano così le maestranze perfettamente preparate e docili ad ogni cambiamento del gusto, normalmente unitario per ogni epoca e per ogni regione, dalla pittura alla stoffa, dalla scultura al gioiello, dall'architettura al mobile. Si otteneva così quella vastissima



Digitized by Google

produzione artistica che anche oggi ci stupisce per la perfetta esecuzione quanto per la compiuta armonia.

Ogni altra considerazione in contrario è retorica o pregiudizio poichè la bottega italiana non era e non poteva essere, come nessuna scuola è stata, è e sarà mai, una fabbrica di genî, ma più modestamente, più efficacemente una fucina di perfetti artieri.

Conclusione ultima: gli stranieri hanno carpito ai nostri antenati il segreto per bene apprendere l'arte. Noi lo stiamo cercando ancora.

ROBERTO PAPINI

## NOTA BIBLIOGRAFICA

Per coloro che volessero più diffusamente occuparsi dell' organizzazione delle scuole d'arte in Europa credo opportuno segnalare alcune opere che trattano di quell'argomento.

La vasta ed esemplare organizzazione austriaca è largamente descritta nelle opere seguenti:

a) Heinrich Redl: *Die Verwaltung der gewerblichen Lehranstalten in Oesterreich* (2 vol.). Wien, K. K. Schulbücher Verlag, 1907.
b) *Die gewerblichen Fortbildungschulen in Oest.* (Eine Zusammenstellung der wichtigsten Normen). Wien, K. K. Schulbücher Verlag, 1910.
c) Wilhelm Haas: *Die Gewerbeförderung und das gewerbliche Bildungswesen in Oest.* Wien, Carl Fromme, 1918.

Potrà essere inoltre utilmente consultata la serie di ottimi annuari che il Ministero dei Lavori Pubblici dell'Austria pubblicava prima della guerra col titolo di *Jahrbuch des gew. Unterrichtswesens und der techn. -wirtschaftlichen Geverbeförderung in Oest.* Segnalo poi il libro largamente illustrato di Max Eisler: *Oesterreichische Werkkultur*, Wien, A. Schroll Kunstverlag, 1916, e l'articolo di M. P. Verneuil: *L'enseignement de l'art décoratif en Autriche* in *Art et décoration*, marzo 1926.

Per ciò che riguarda un ramo staccato dall'antica organizzazione imperiale austriaca e precisamente le scuole della giovane Repubblica Cecoslovacca, oltre ciò che scrissi a proposito delle *Scuole boeme d'arte* in *Corriere della Sera*, 2 maggio 1926, potranno essere consultati utilmente l'opuscolo pubblicato dal Governo cecoslovacco in occasione dell'Esposizione Internazionale di Arti Decorative a Parigi (1915) ed intitolato *Écoles professionnelles de la République Tchécoslovaque*, e le due serie di fascicoli intitolati rispettivamente *Umělecko Průmyslová Skola v Praze e Státní Skola pro průmysl skářsky v Zel. Brodě*, illustranti l'attività delle due importanti scuole di Praga e di Zelezny Brod.

Particolarmente importante è l'opuscolo pubblicato da J. Jongert, H. C. Verkuysen, J. Lauweriks e intitolato *L'enseignement dans les Écoles d'art décoratif a Rotterdam, Haarlem et Amsterdam* (senza nome l'editore, Parigi, 1925) per ciò che riguarda l'Olanda, dove pure esiste una Società "Quellinus" di Amsterdam che mantiene una scuola d'arte e pubblica una serie di annuari illustrati sotto



Digitized by Google

il titolo *Geïllustreerd Jaarverslag van Kunstnijverheidsschool Quellinus* (Amsterdam, Algemeene Vergadering).

Ricca di libri, opuscoli ed annuari è la letteratura britannica sull'argomento. È opera ormai classica quella intitolata *Arts and crafts essays by Members of the arts and crafts exhibition Society* (London, Longman Green and Co., 1903); vi sono riassunti i principî informatori di tutta la riforma delle arti decorative in Inghilterra. Inoltre il Consiglio della Contea di Londra (London County Council) pubblica annualmente programmi, orari e regolamenti molto chiari e molto ben fatti che formano una raccolta interessante per conoscere i progressi sia della *Central School of arts and crafts* di Londra, sia delle numerose altre scuole della contea fra le quali le seguenti: *Putney school of Arts; Paddington technical Institute; School of Building; Beaufoy Institute; Westminster Technical Institute; Hammersmith school of Arts and Crafts; Clapham school of Art; Camberwell School of Arts and Crafts; Shoreditch technical Institute.* Per ognuna di tali scuole vien pubblicato un opuscoletto annuale.

In occasione dell'Esposizione di Parigi dell'anno scorso vennero pubblicati alcuni libri, opuscoli ed articoli dei quali segnalo i più importanti che io conosca:

a) *L'industrie des arts décoratifs en Danemark* (ediz. francese). Copenhague, Danish Publishing Office, 1925.

b) Marius Renard: *L'enseignement* (Catalogue Officiel de la Section Belge à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs, Paris, 1925).

c) Sander Pierron: *La participation belge à l'Exp. des Arts déc.*, in *Rénaissance de l'art français etc.*, luglio 1925.

d) L. Meyer-Zschokke: *Les écoles d'arts appliqués et leur développement en Suisse*, in *Catalogue de la Section Suisse à l'Exp. des Arts déc.*, Paris, 1925.

e) *L'art décoratif et industriel dans le Royaume S. H. S.* Belgrade, Institut graphique "Narodna Misao" S. A., 1925.

f) Mieczyslas Treter: *Prefazione al catalogo della Sezione Polacca all'Esposizione di Parigi 1925*, con note sull'insegnamento dell'arte in Polonia e sulla rinascita di Zakopane.

g) M. P. Verneuil: *L'enseignement de l'art décoratif en Pologne*, in *Art et décoration*, febbraio 1926.

h) D. Sterenberg: *"Wkontémass" Atélier d'enseignement supérieur de l'art et de la technique, à Moscou*, in *Cat. off. Section U.R.S.S. à l'Exp. des Arts déc.*, Paris, 1925.

i) M. P. Verneuil: *L'enseignement de l'art décoratif dans l'U.R.S.S.* in *Art et décoration*, maggio 1926.

Copiosissima è la letteratura germanica sull'argomento talchè non credo di doverla riferire per brevità. Chiunque voglia potrà, del resto, chiedere informazioni e pubblicazioni al "Deutscher Werkbund", provvida istituzione che coordina e promuove tutto il movimento delle arti industriali in Germania.

Ho voluto in questa nota indicare soltanto le principali pubblicazioni che conosco: ma purtroppo una completa bibliografia sull'argomento, che sarebbe molto utile per cominciare a dirozzare l'ignoranza nostrana, è ancora da fare.

R. P.

Digitized by Google

Digitized by Google

# ILLUSTRAZIONI

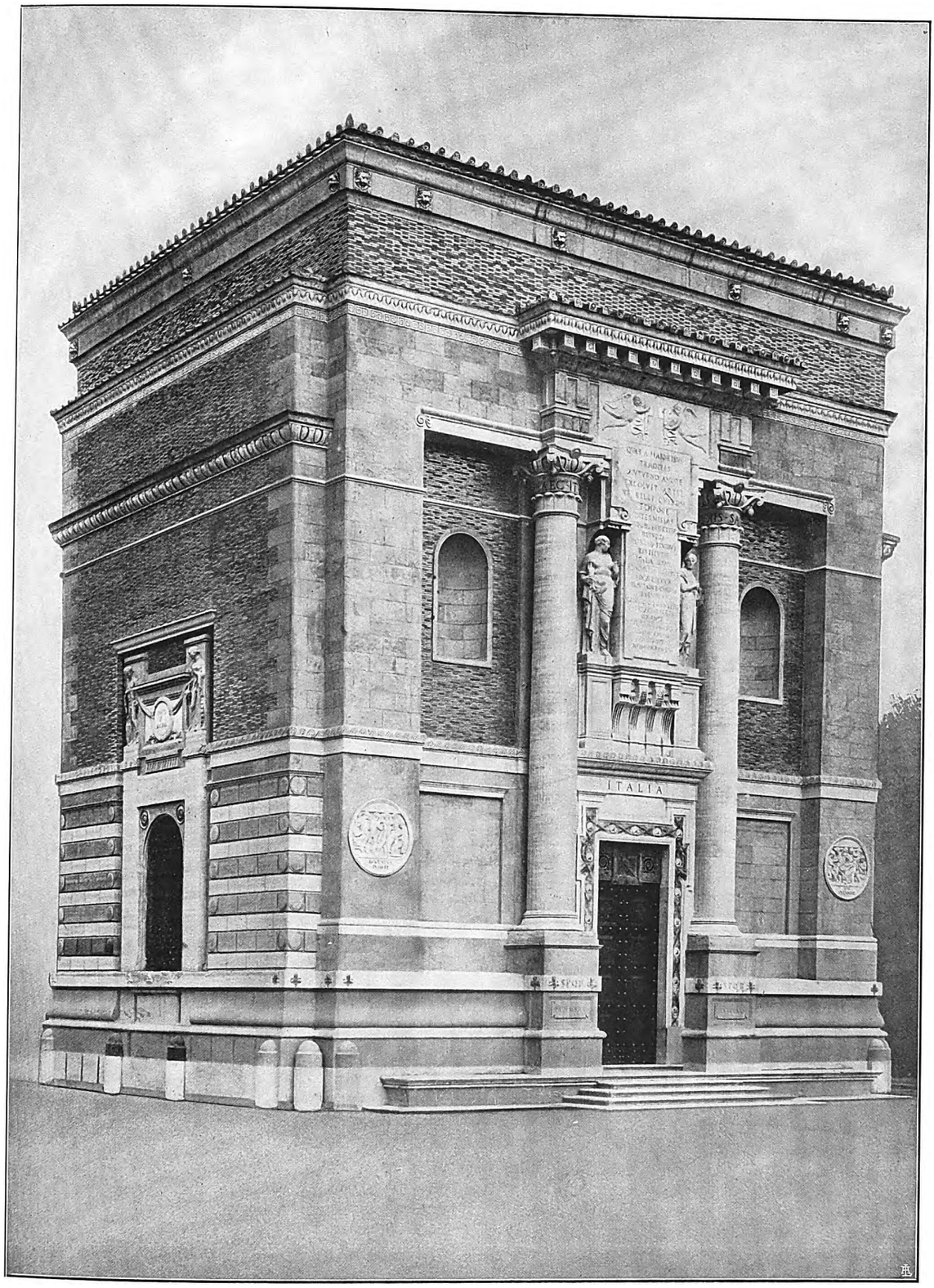
Digitized by Google

Digitized by Google

# PADIGLIONE UFFICIALE

Digitized by Google

Digitized by Google

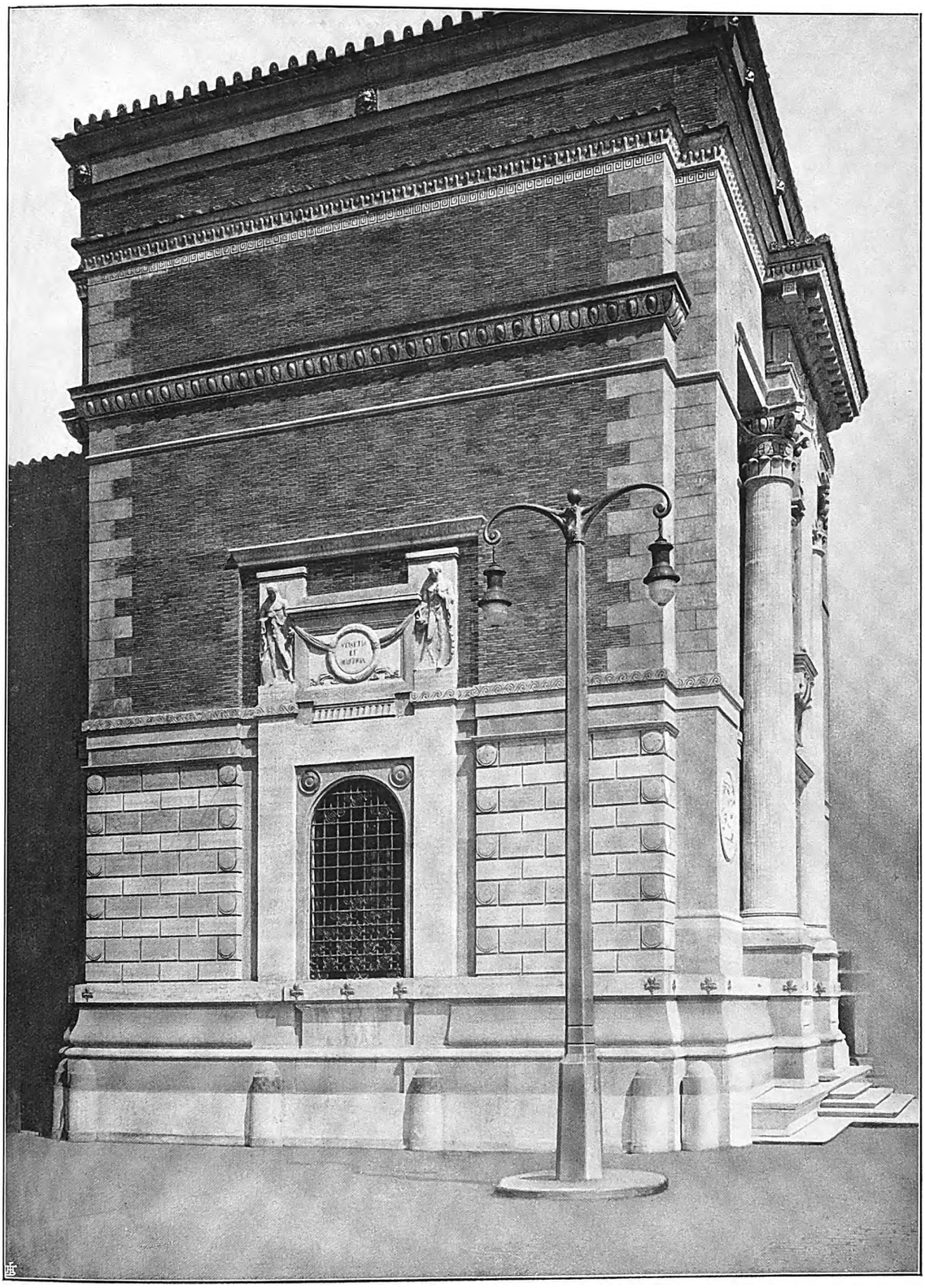



Tav. I

Facciata.

Digitized by Google

Digitized by Google

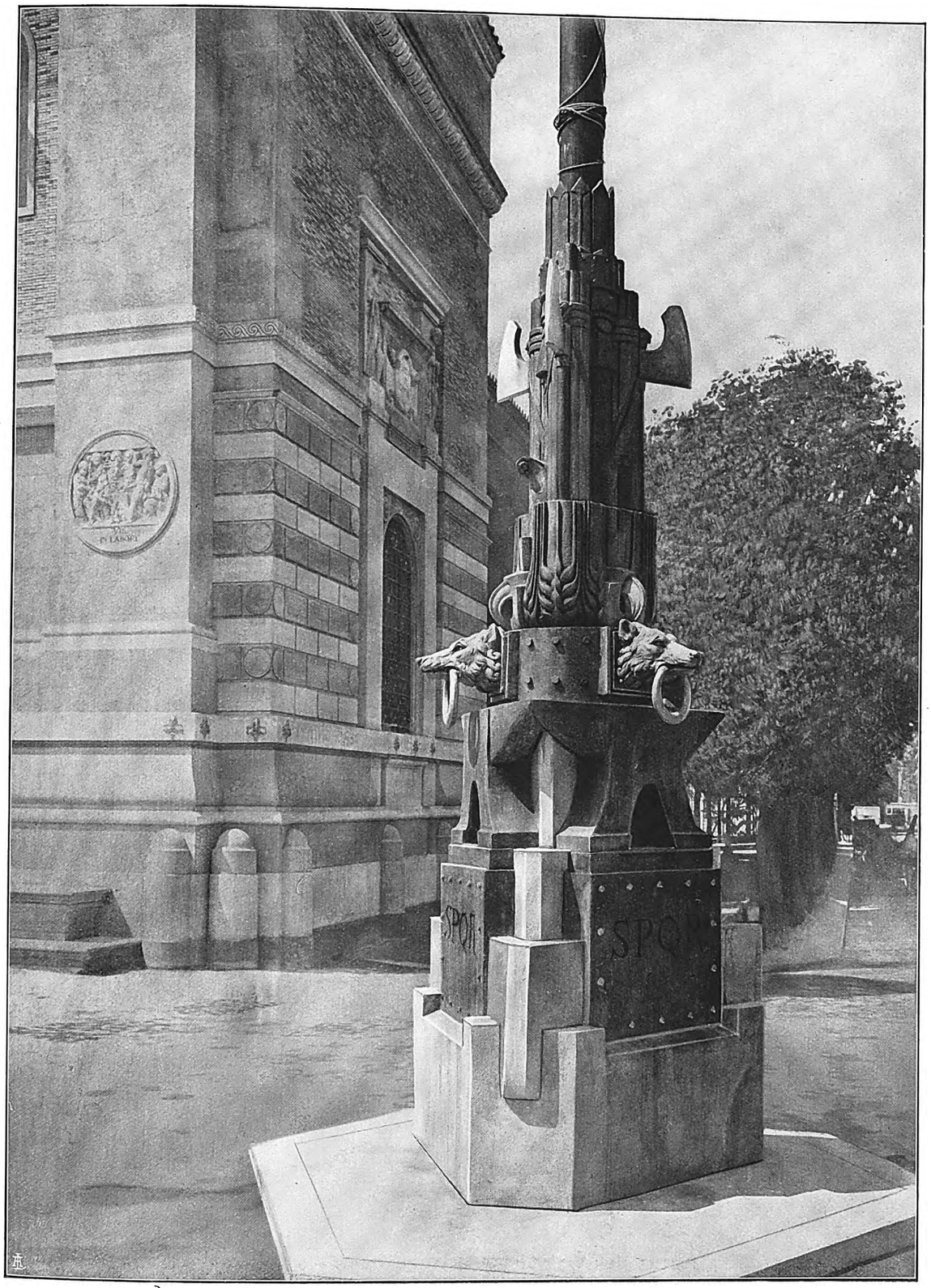


Tav. II

Lato *sinistro*.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. III

Antenna portabandiera.

Digitized by Google

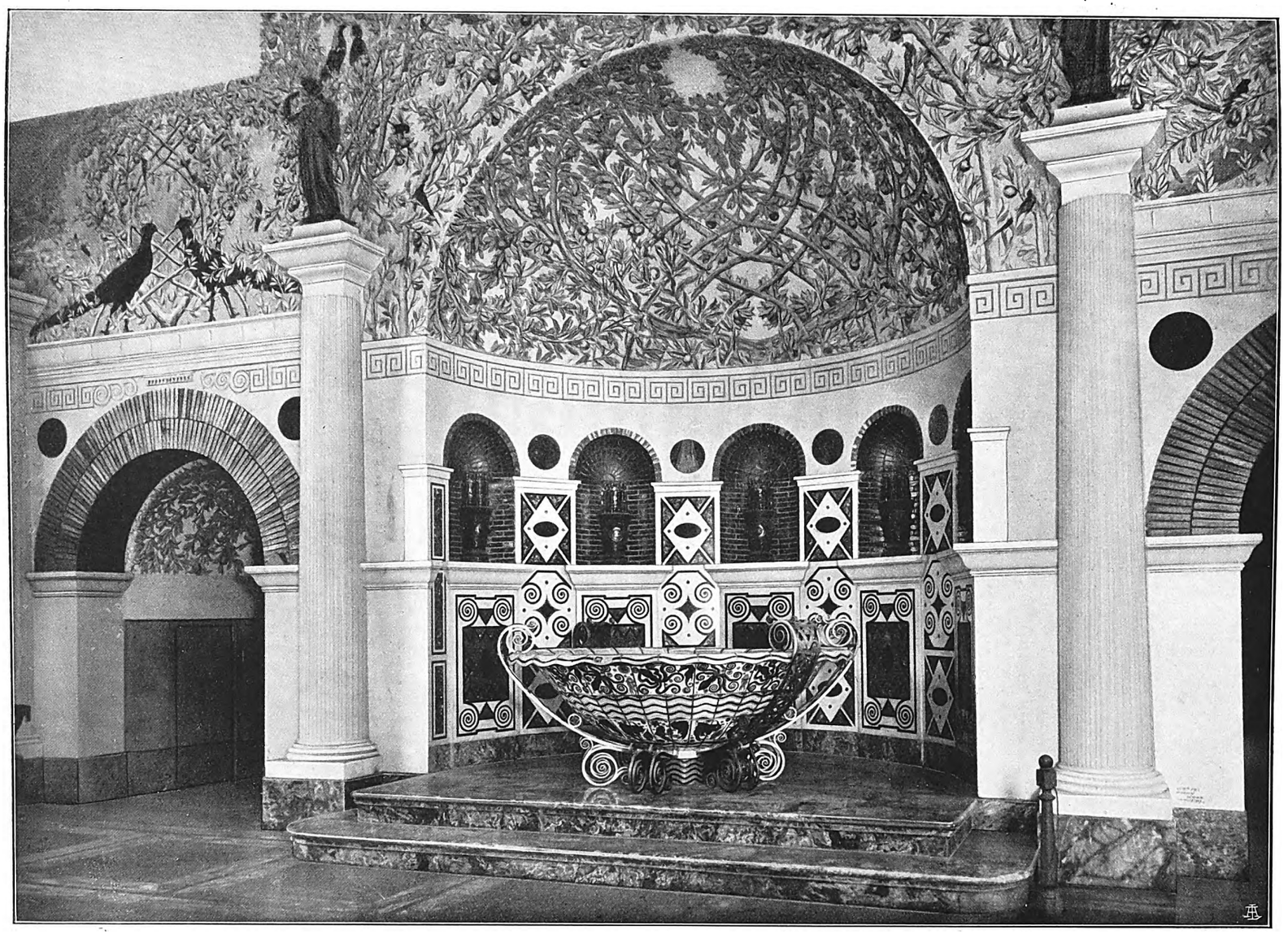
Digitized by Google

Tav. IV

Ingresso al Salone d'Onore.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. V

Salone d' Onore.

Digitized by Google

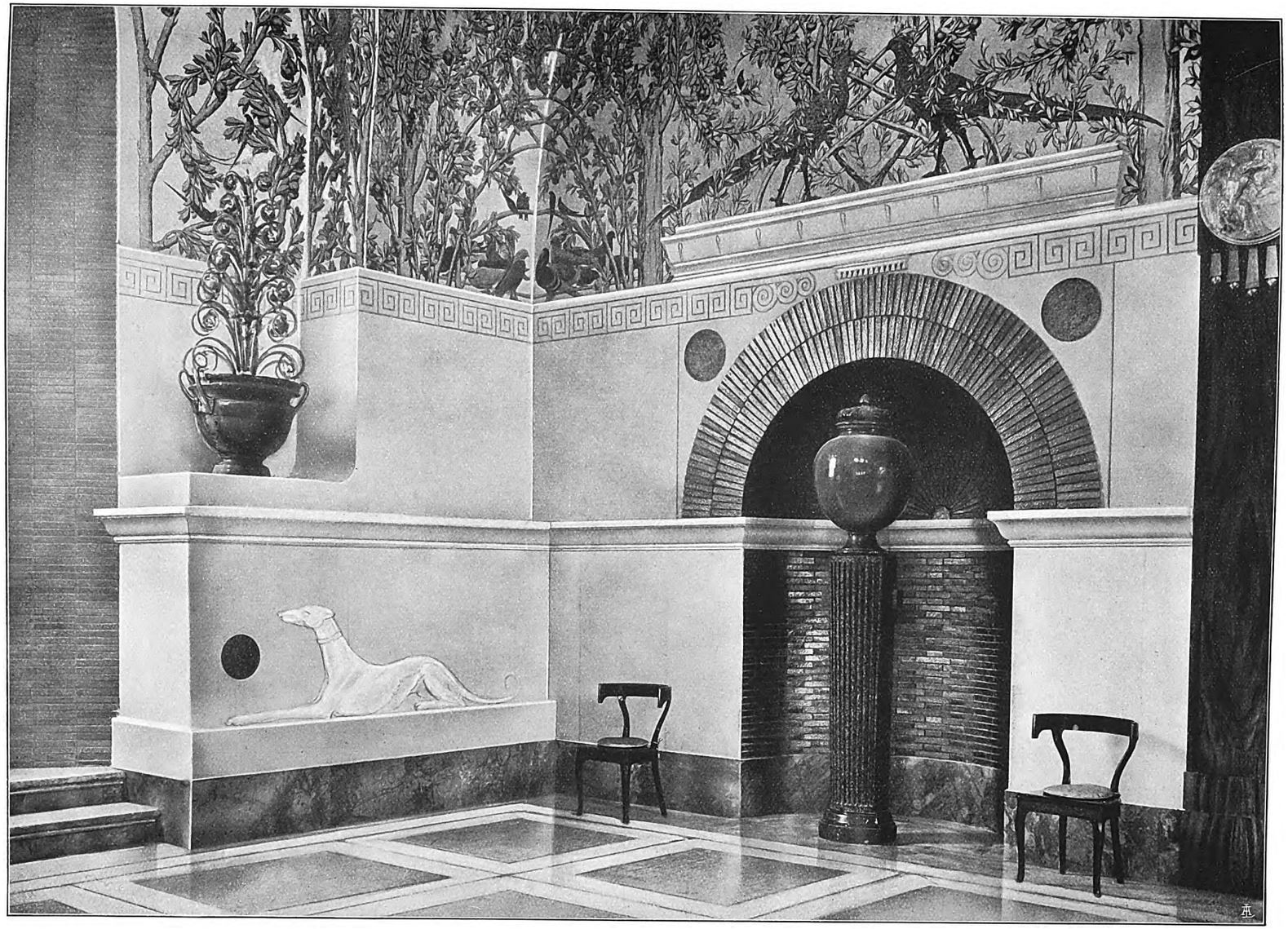
Digitized by Google

Tav. VI

Fontana Tolleri nel Salone d'Onore.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. VII

Particolare del Salone d'Onore.

Digitized by Google

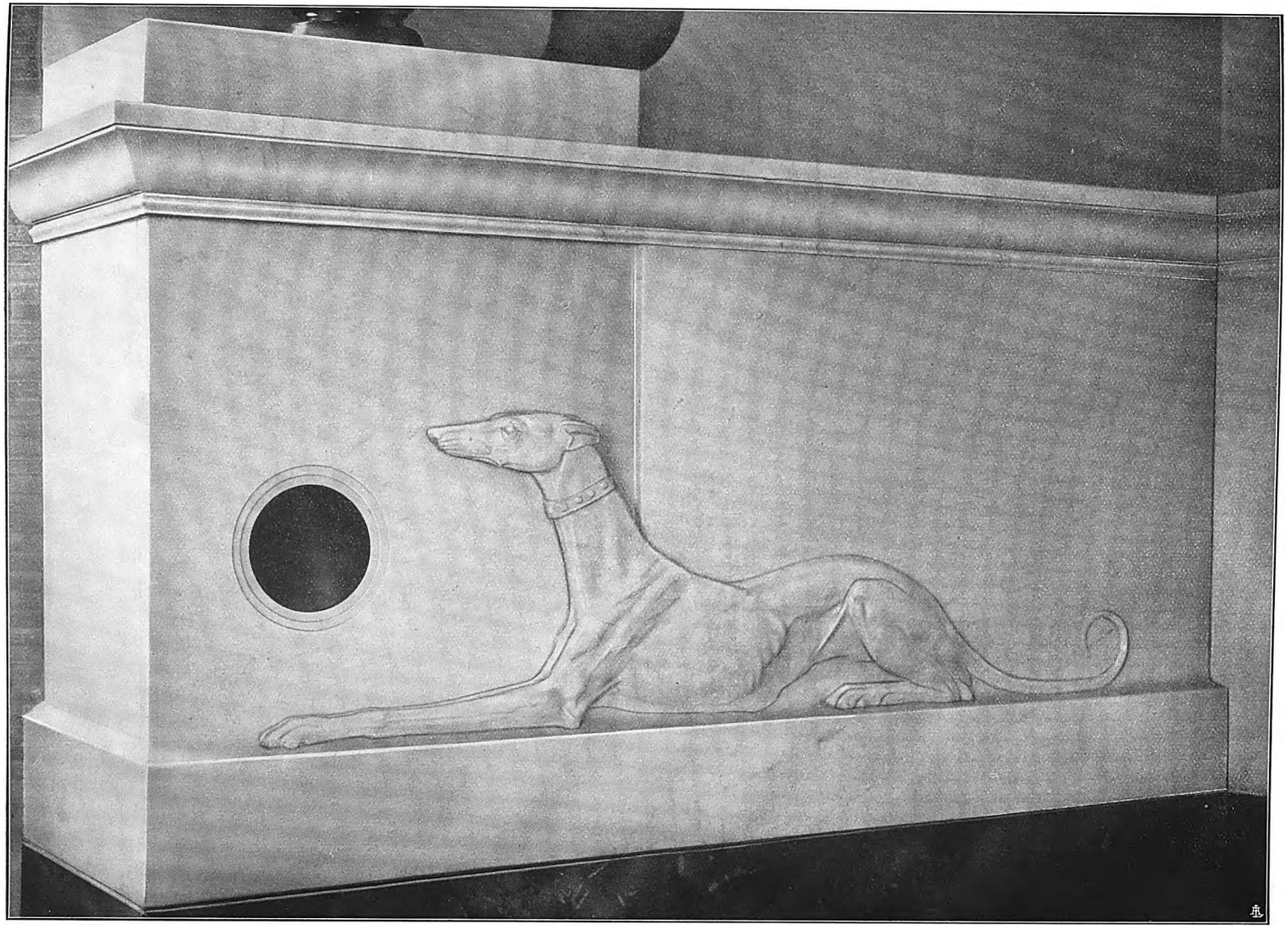
Digitized by Google

Tav. VIII

Particolare del Salone d'Onore.

Digitized by Google

Digitized by Google

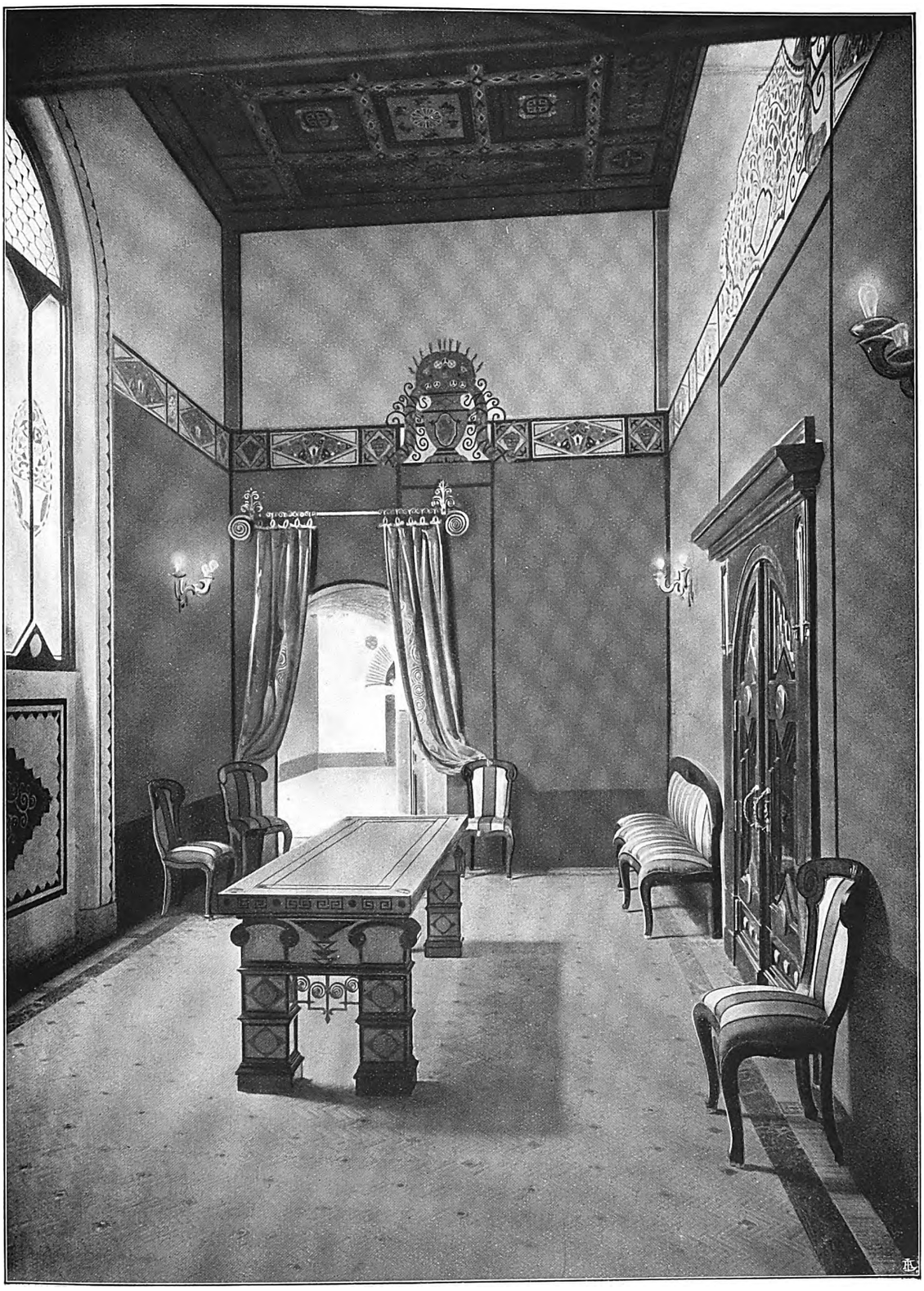


Tav. IX

Particolare del Salone d'Onore.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. X

Sala d'aspetto.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. XI

Particolare della Sala d'aspetto.
Marmo di Wildt - Ceramiche della Soc. An. Richard-Ginori - Arazzi di Vittorio Zecchin.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. XII

Porta d'ingresso alla Sala del Commissario.

Digitized by Google

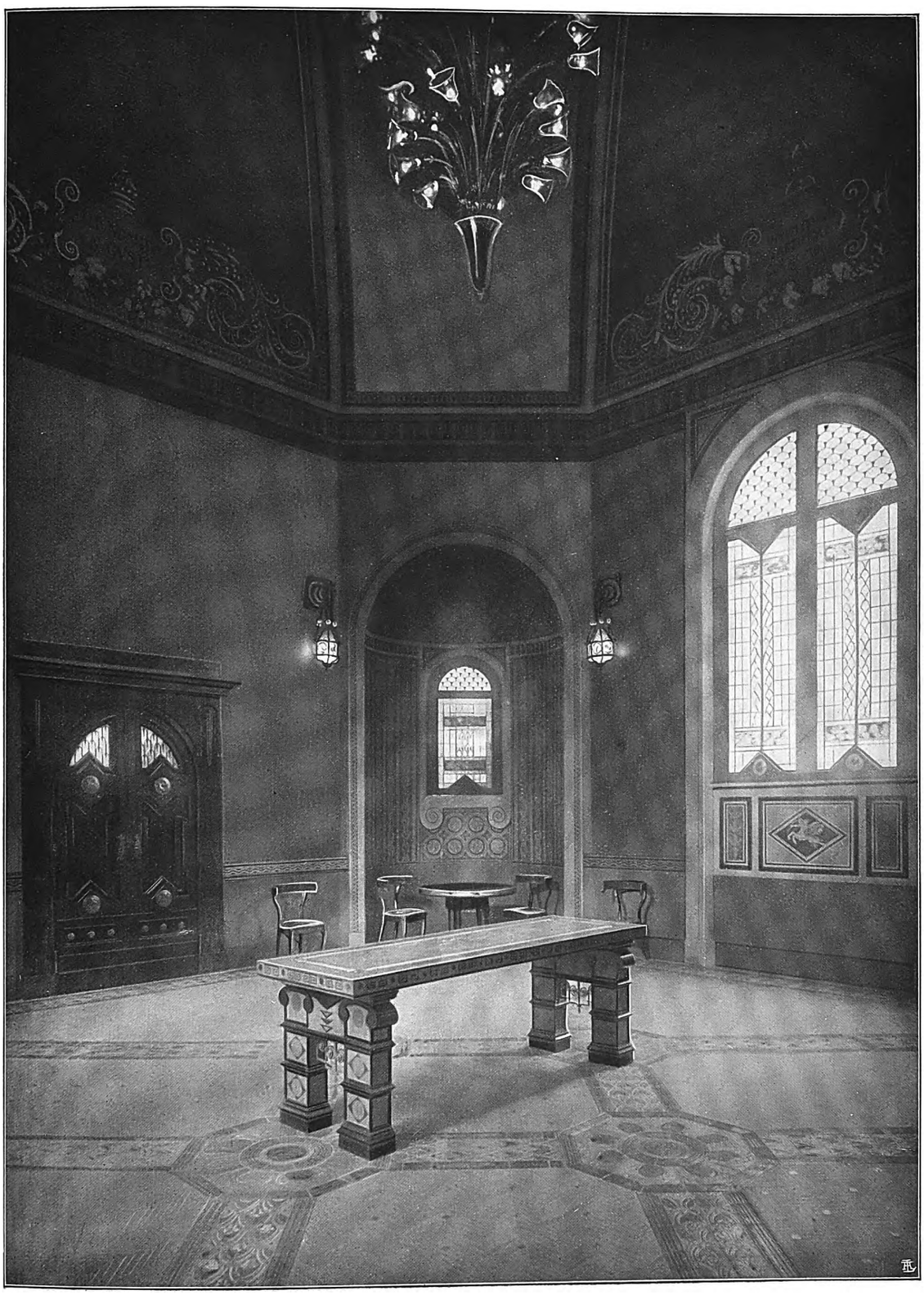
Digitized by Google

Tav. XIII

Sala del R. Commissario.

Digitized by Google

Digitized by Google

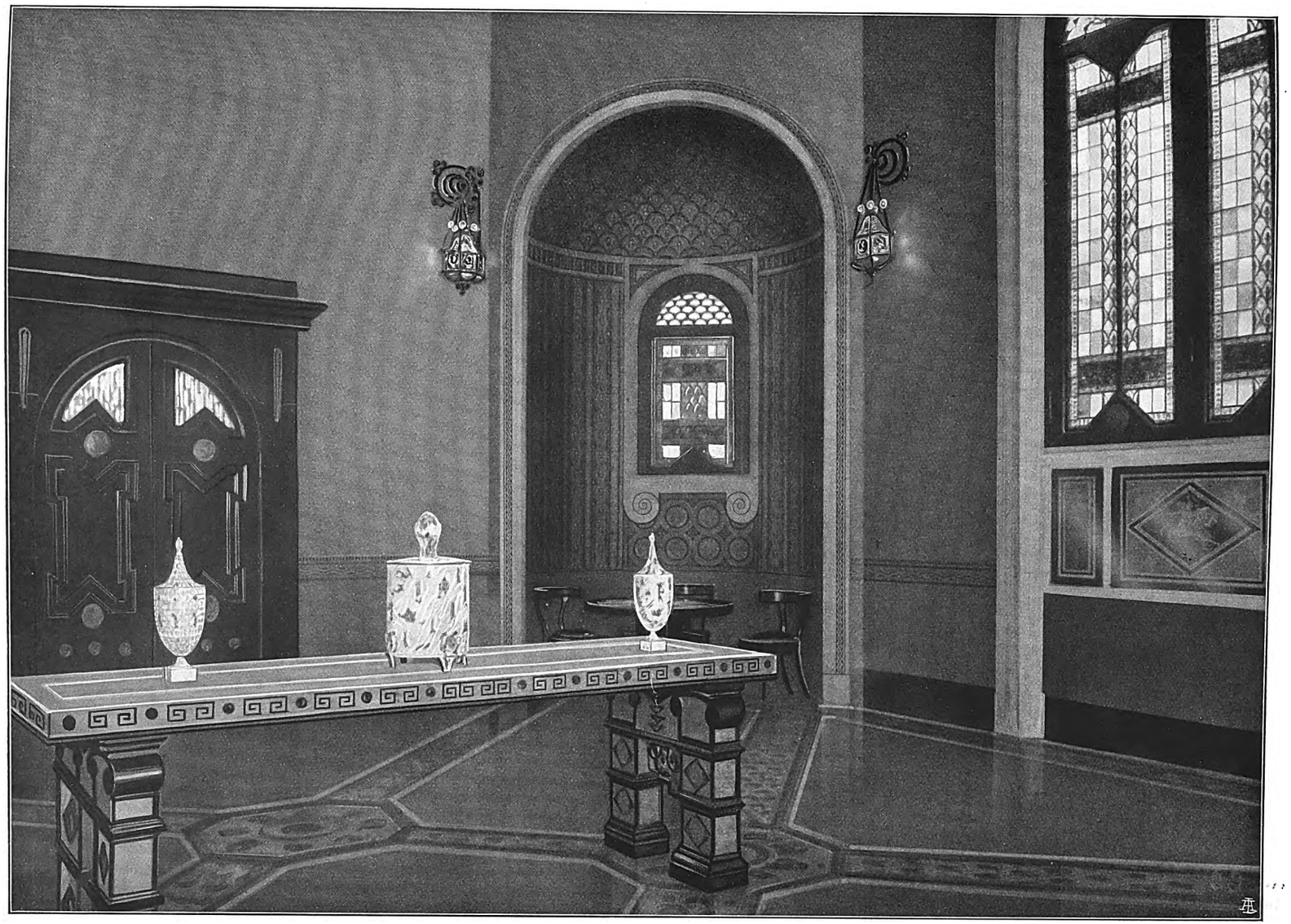


Tav. XIV

Sala di Ricevimento.

Digitized by Google

Digitized by Google

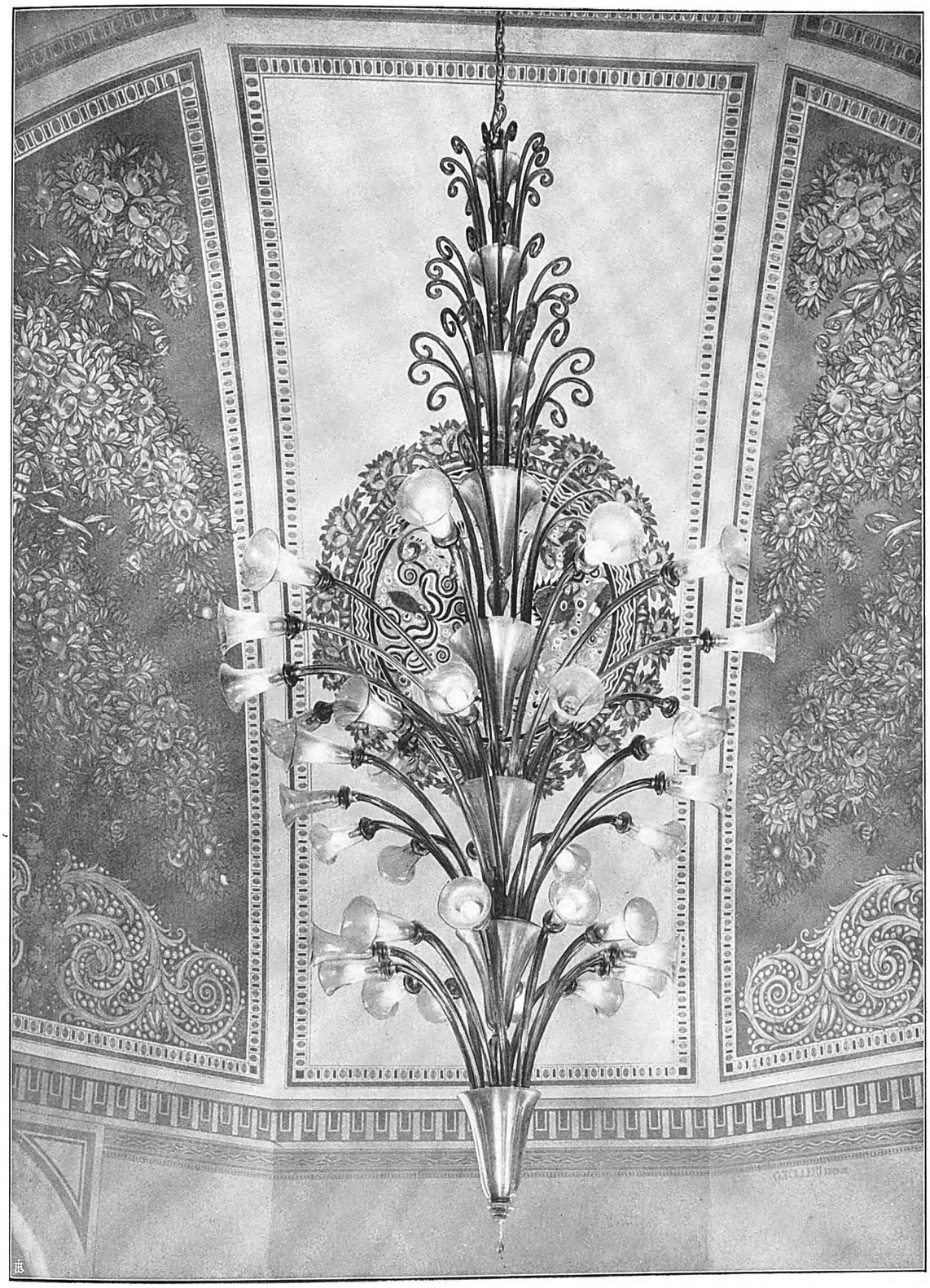


Tav. XV

Particolare della Sala di ricevimento.
Ceramiche S. A. Richard-Ginori.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. XVI

Lampadario della Ditta Venini & C.
nella Sala di Ricevimento.

Digitized by Google

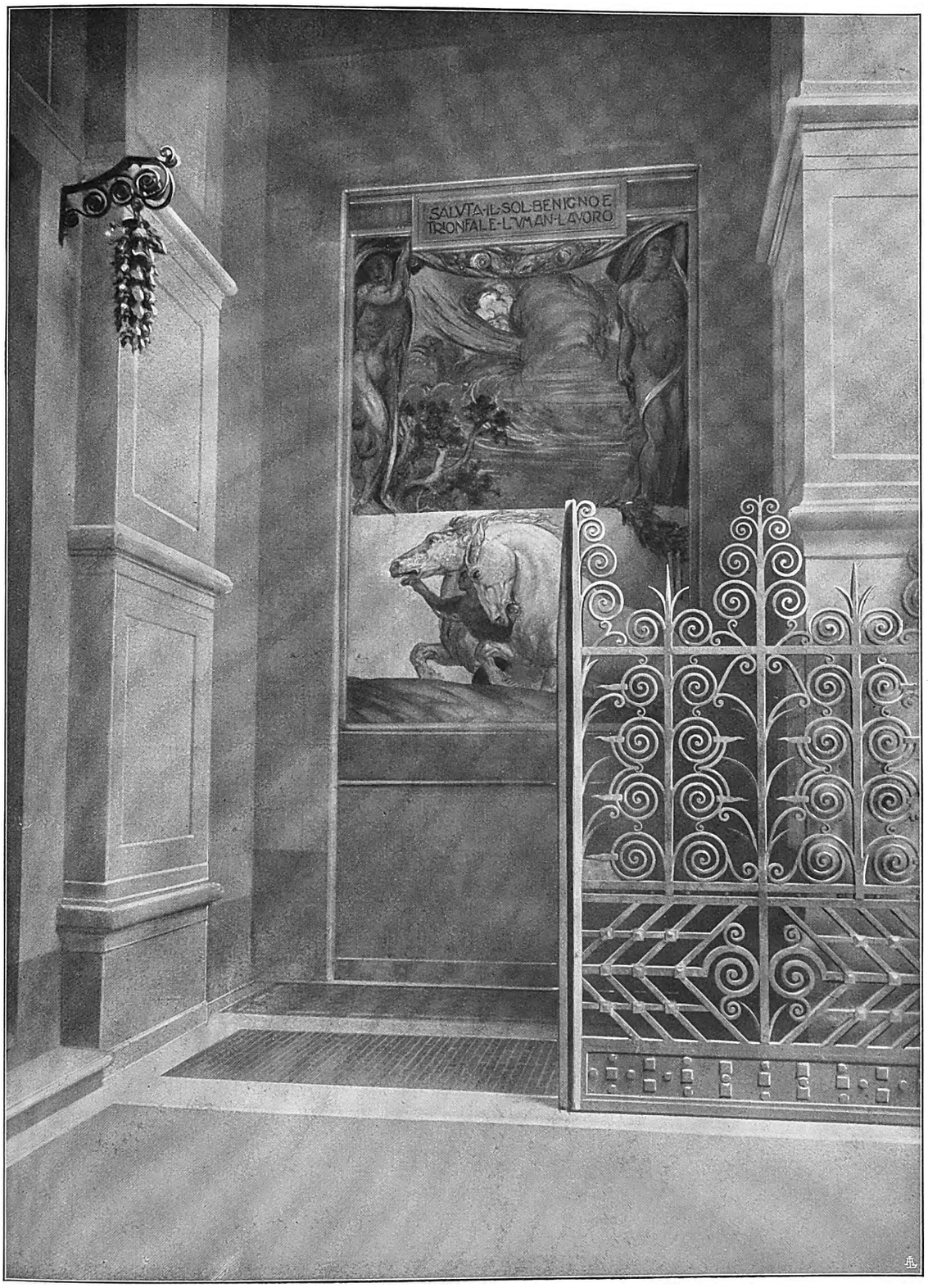
Digitized by Google

Tav. XVII

Portico d'uscita.

Digitized by Google

Digitized by Google

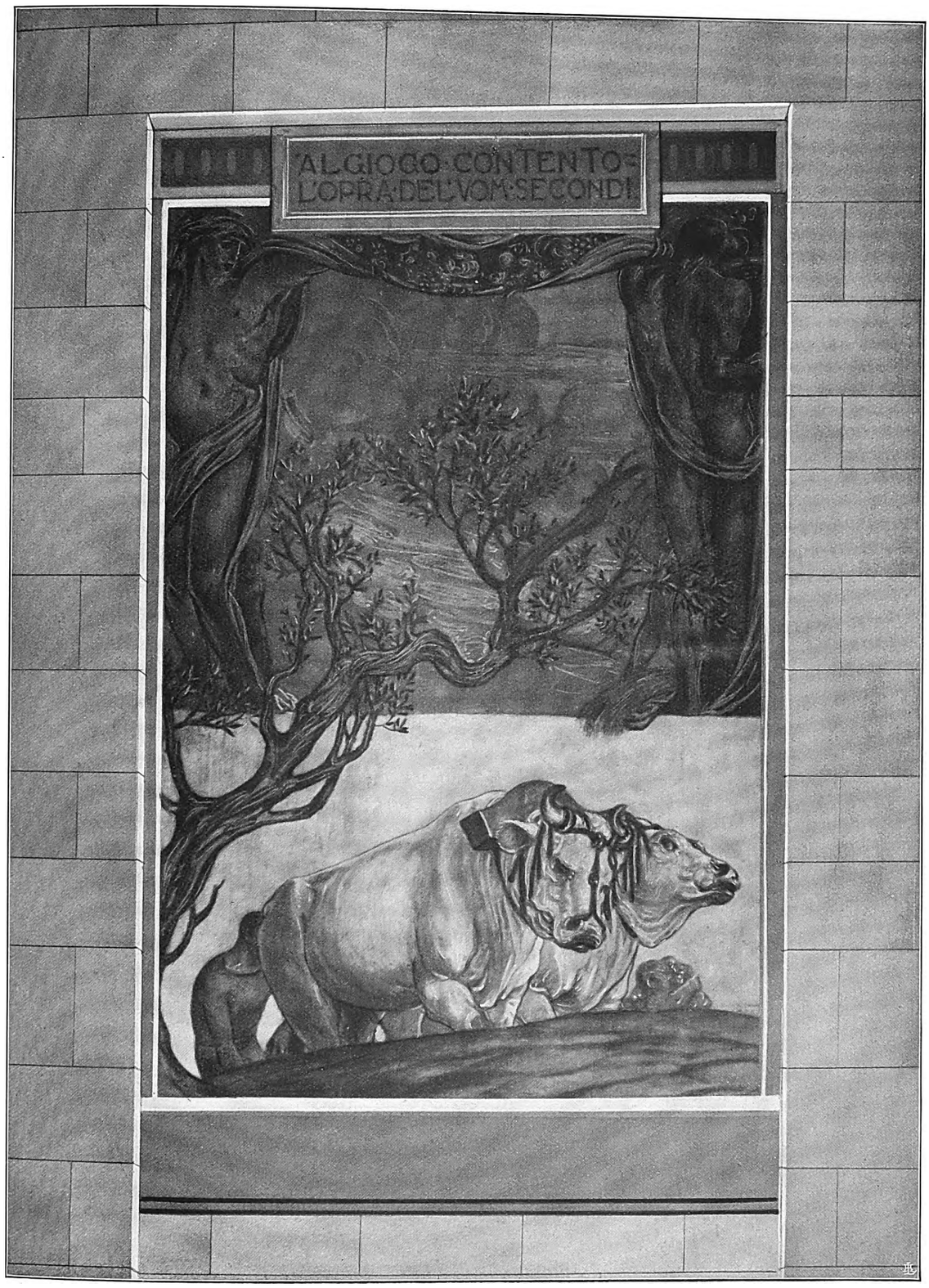



Tav. XVIII

Particolare del Portico.
Pannello di G. Chini.

Digitized by Google

Digitized by Google

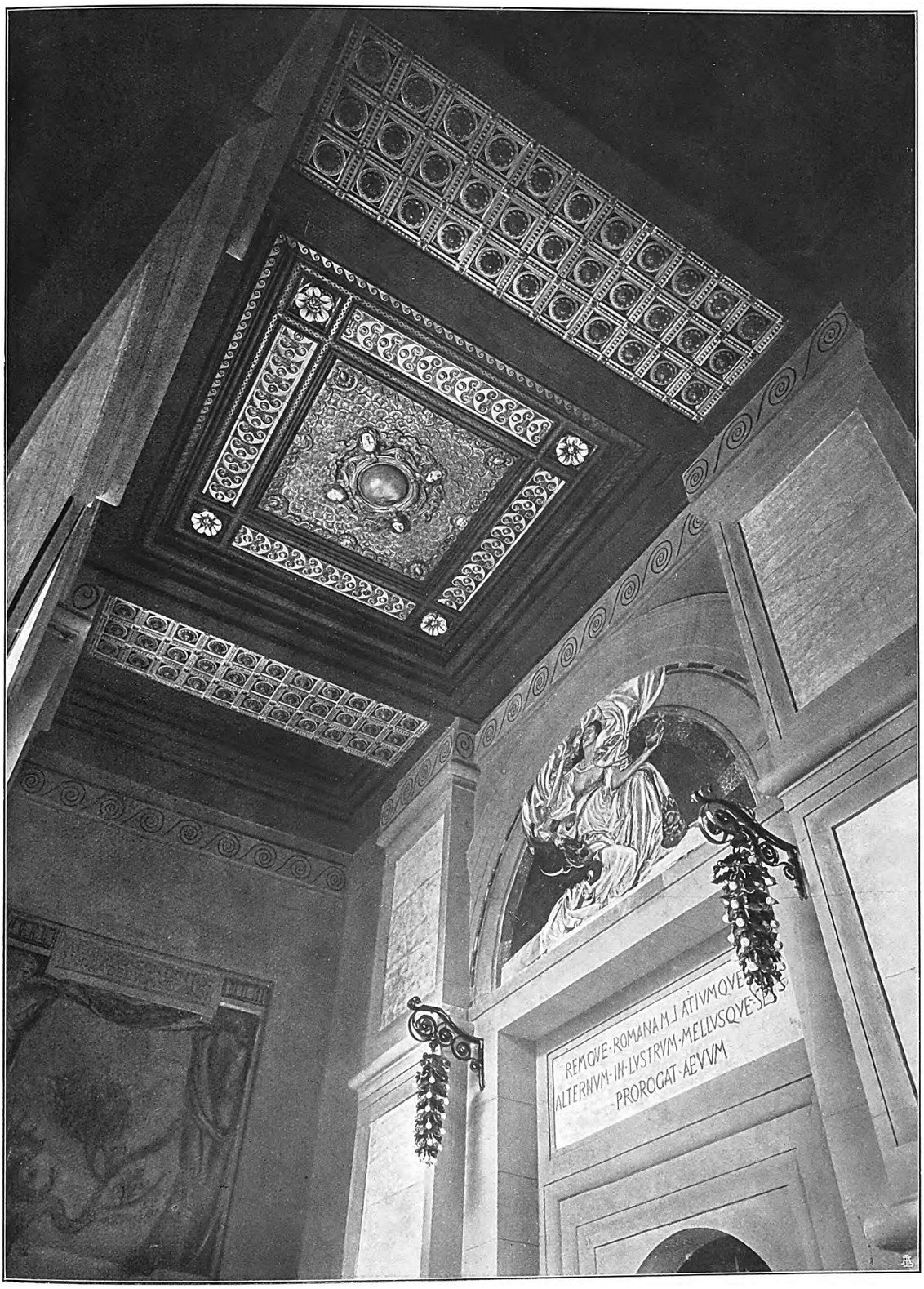



Tav. XIX

Particolare del Portico.
Pannello di G. Chini.

Digitized by Google

Digitized by Google

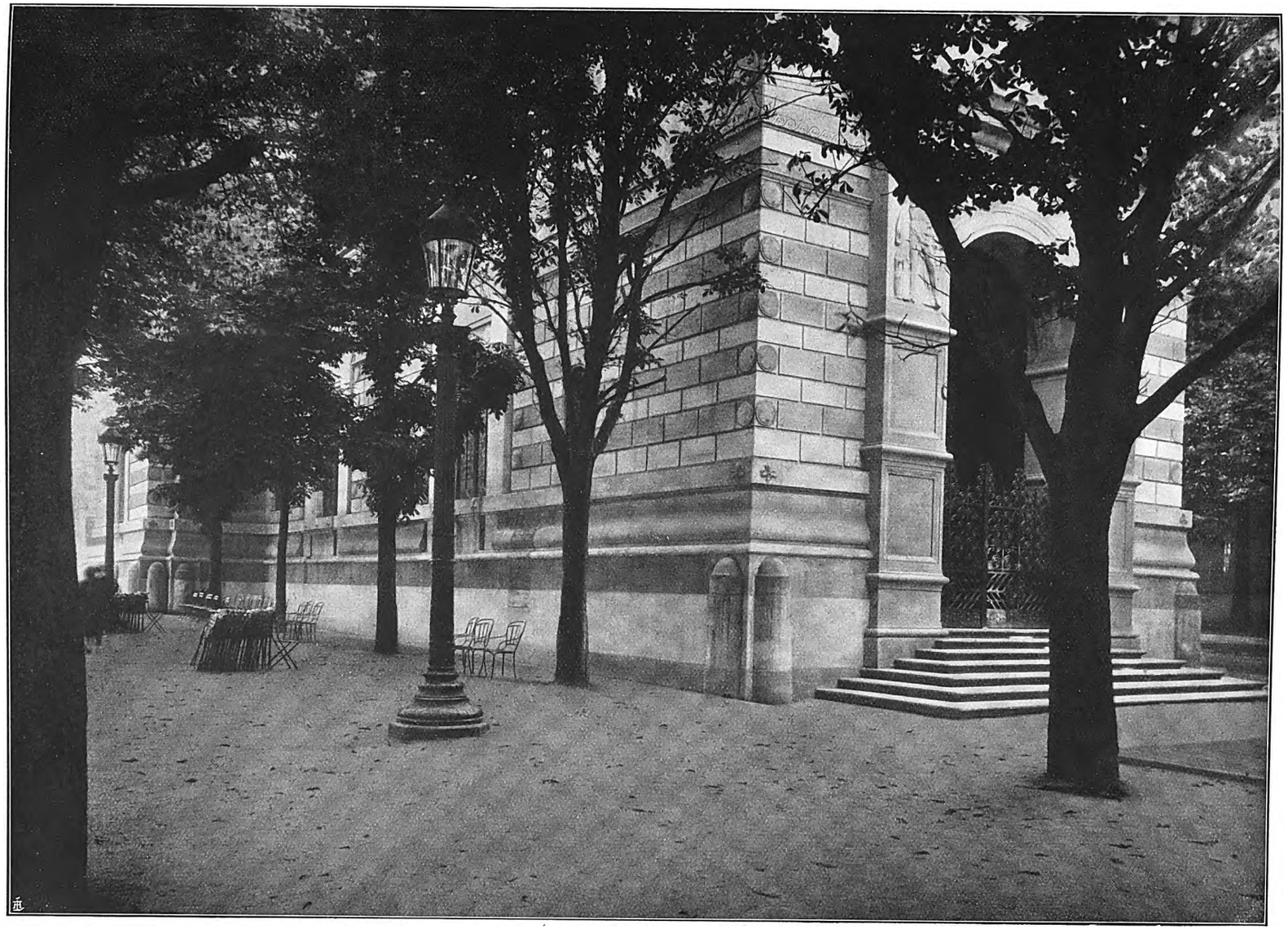



Tav. XX

Soffitto del Portico.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. XXI

Facciata posteriore.

Digitized by Google

Digitized by Google

# GRAND PALAIS

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. XXII

Entrata alla Sezione Italiana al Grand Palais.

Digitized by Google

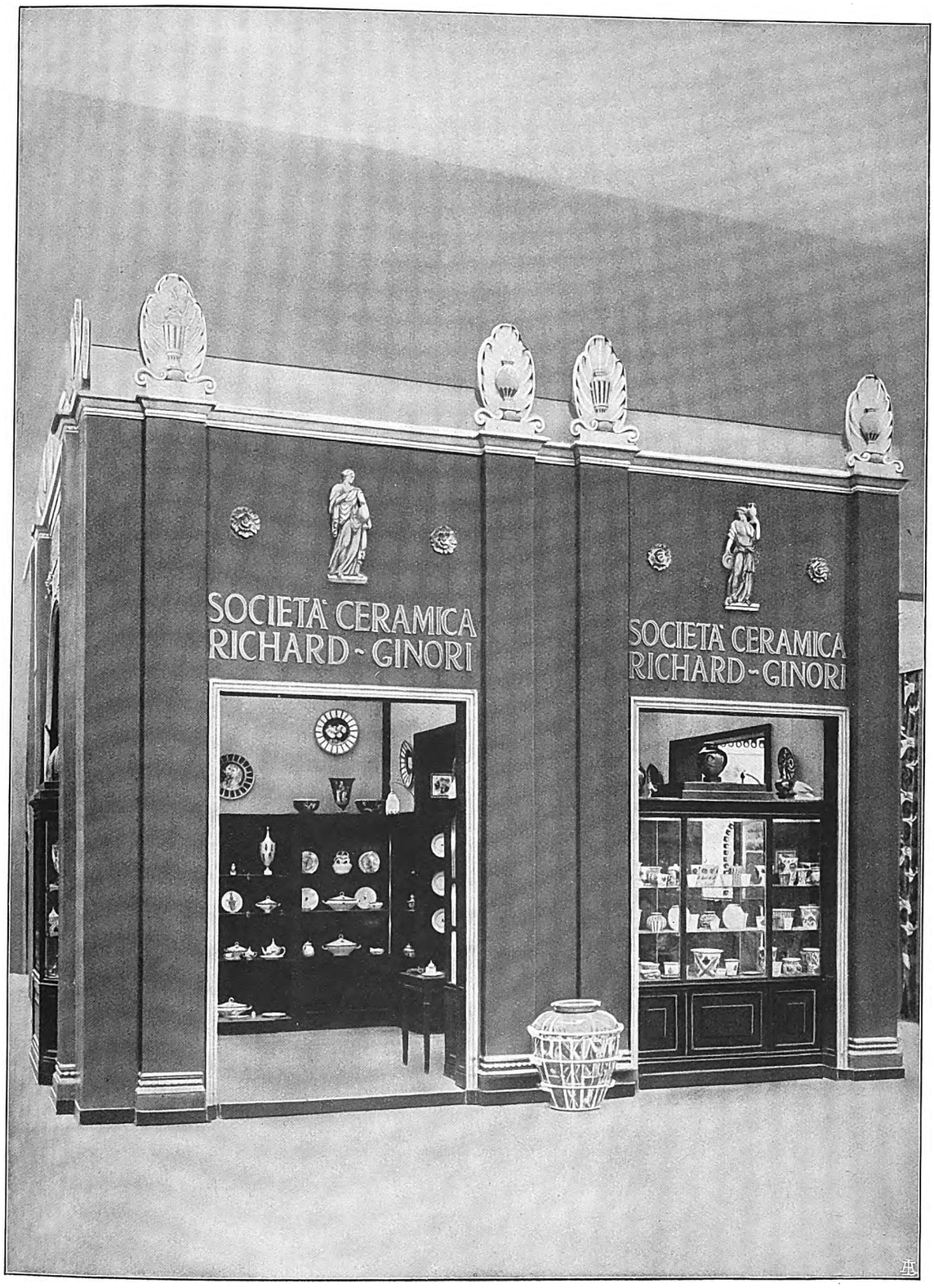
Digitized by Google

Tav. XXIII

Entrata alla Sezione Italiana al Grand Palais.

Digitized by Google

Digitized by Google




Tav. XXIV

Società Ceramica Richard-Ginori.

Digitized by Google

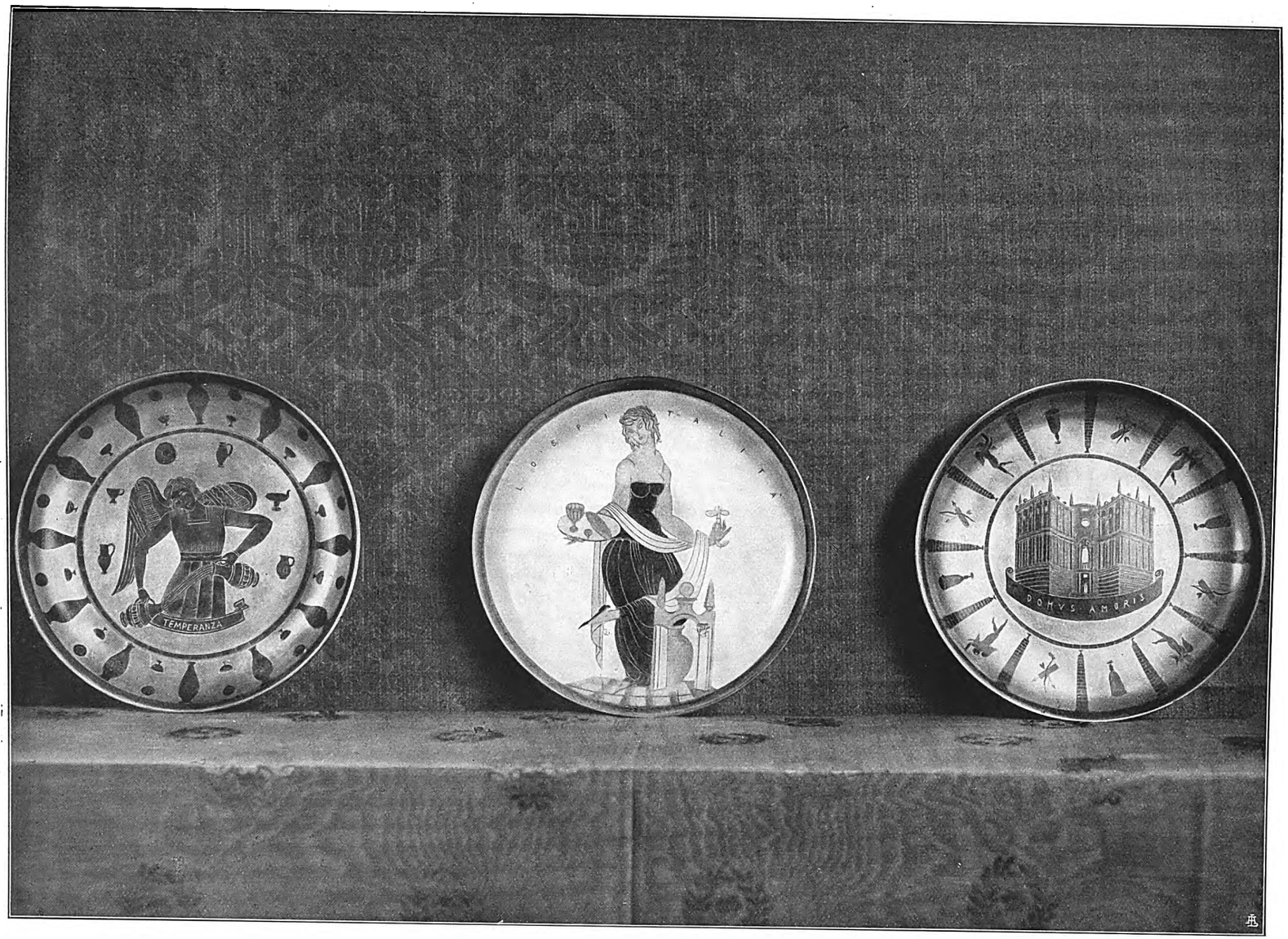
Digitized by Google

Tav. XXV

Società Ceramica Richard-Ginori.

Digitized by Google

Digitized by Google




Tav. XXVI

Società Ceramica Richard-Ginori.

Digitized by Google

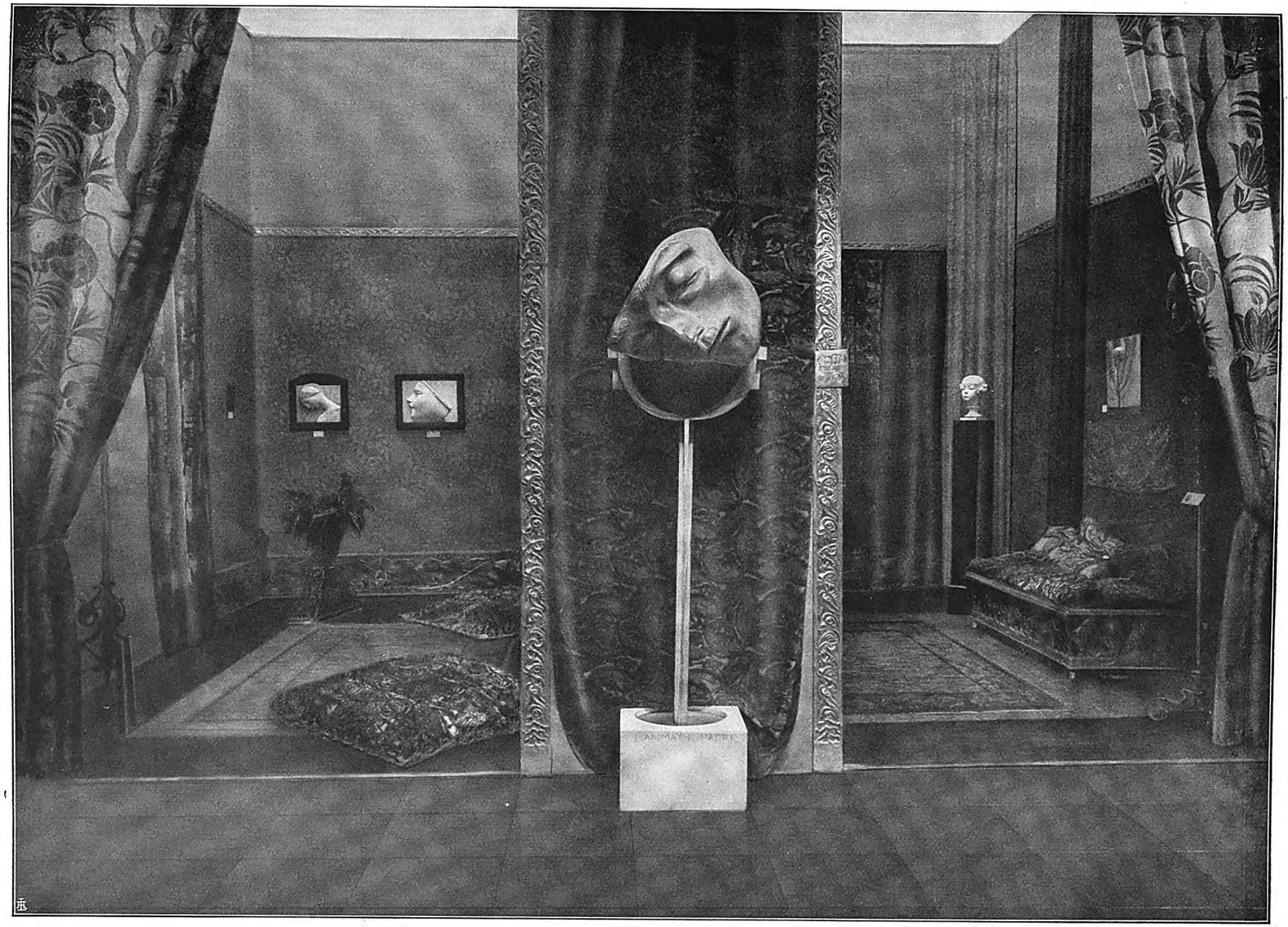
Digitized by Google

Tav. XXVII

Società Ceramica Richard-Ginori.

Digitized by Google

Digitized by Google

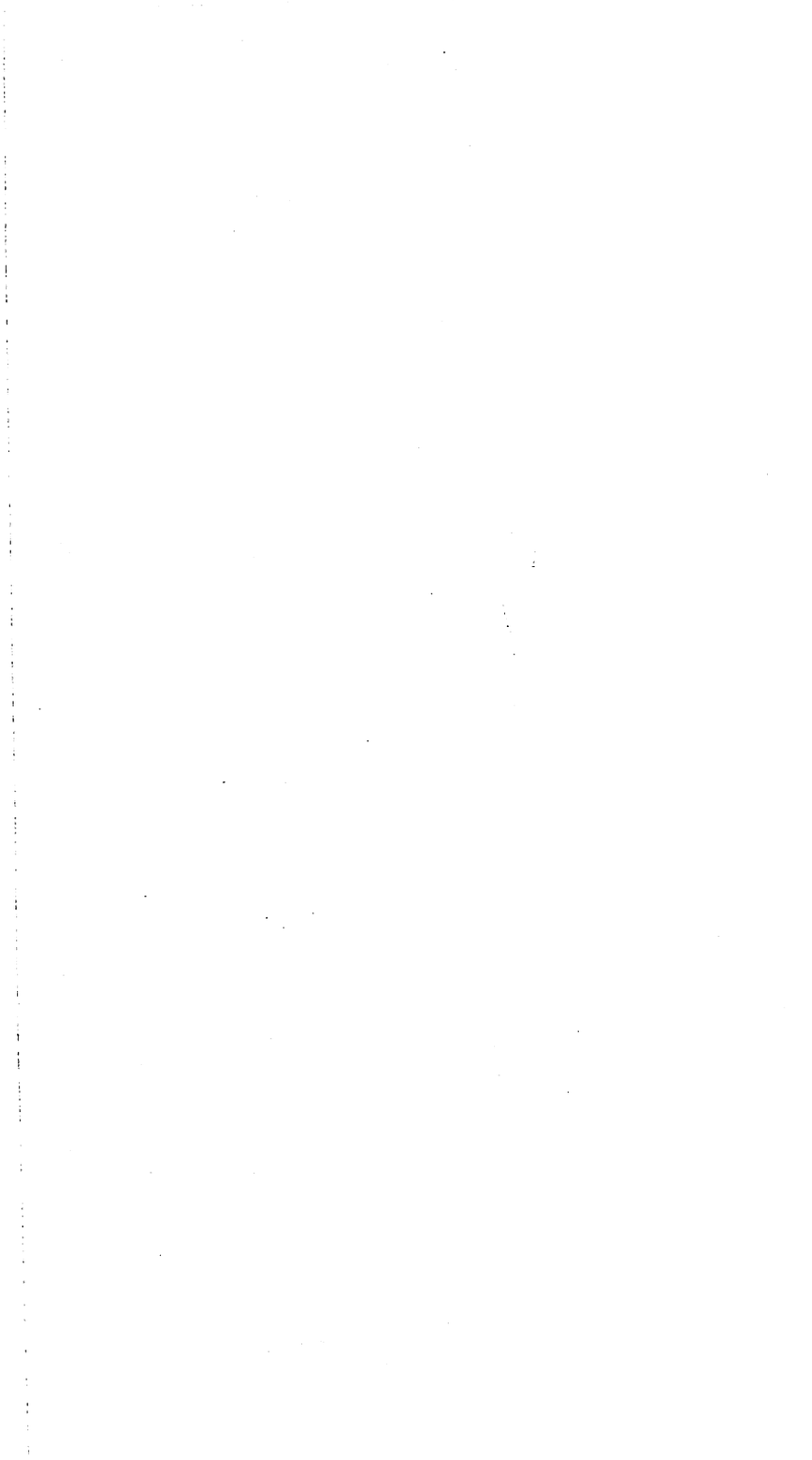


Tav. XXVIII

Rosa Giolli-Menni.

Le Stoffe della Rosa - Sculture di Adolfo Wildt.

Digitized by Google



Digitized by Google

Tav. XXIX

Rosa Giolli-Menni.

Le Stoffe della Rosa - Sculture di Adolfo Wildt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. XXX

Soc. An. F. I. A. B. A.
Bambole.

Digitized by Google

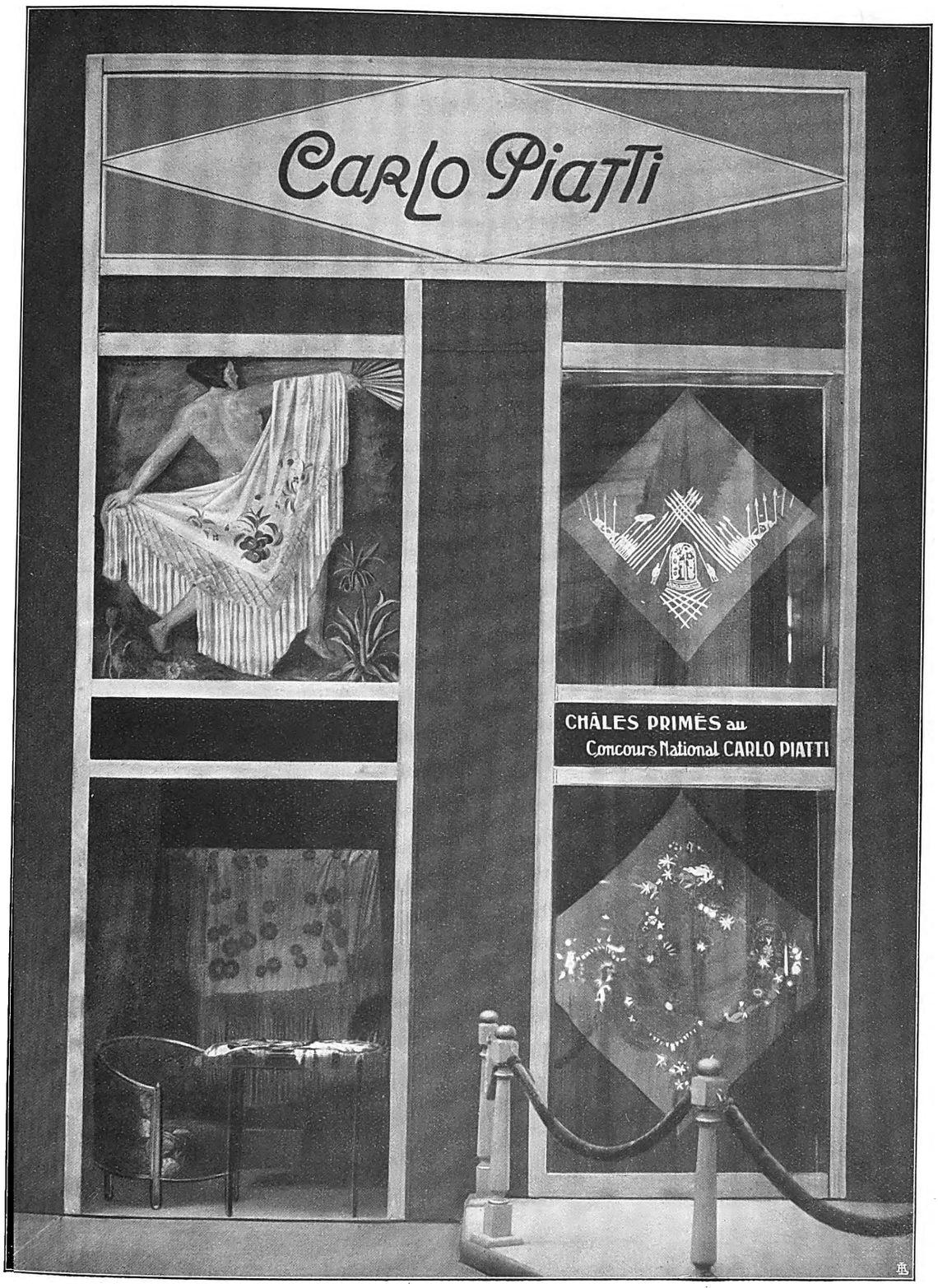
Digitized by Google

Tav. XXXI

Soc. An. Benigno Crespi.
Stoffe.

Digitized by Google

Digitized by Google

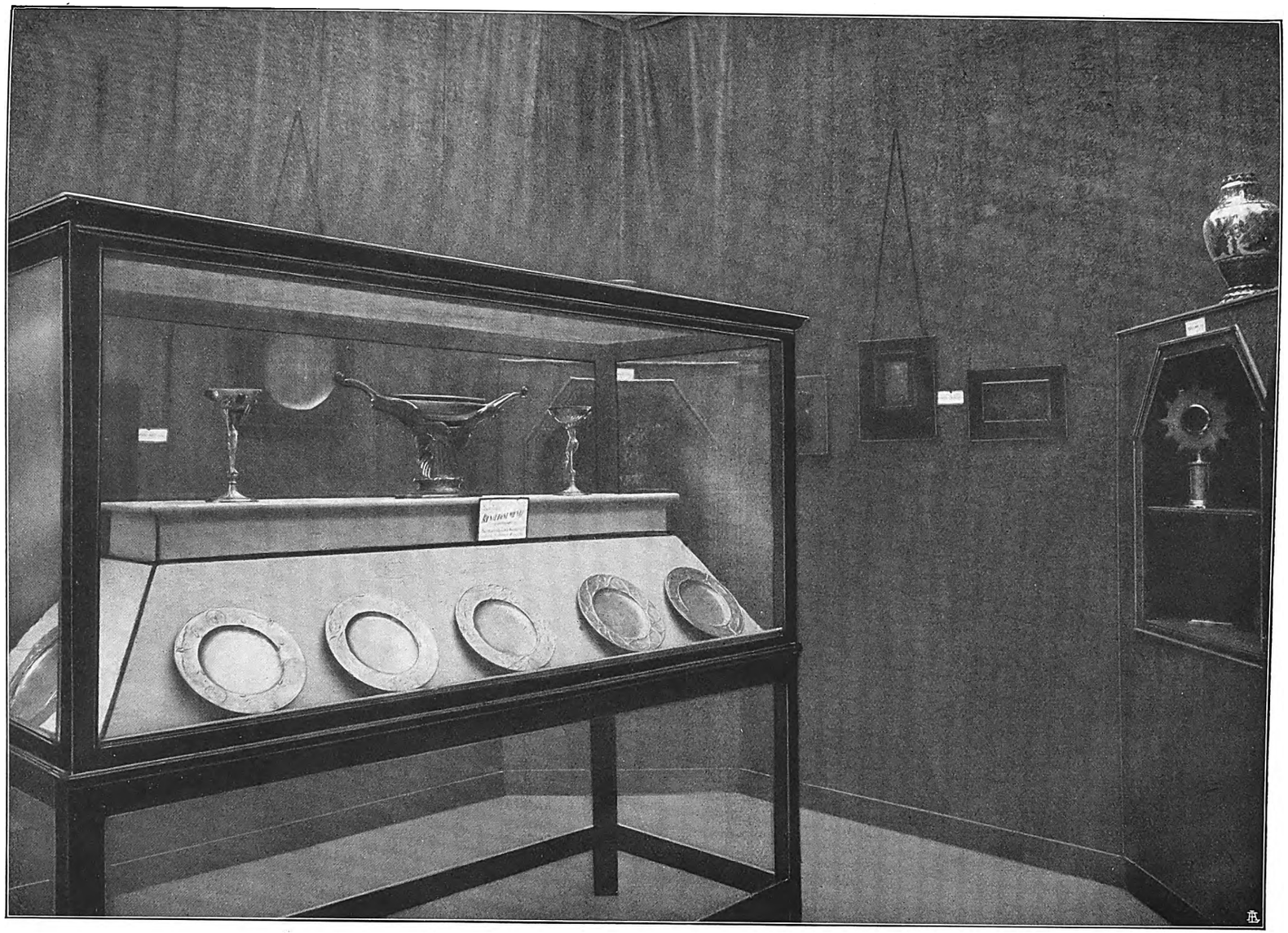



Tav. XXXII

Carlo Piatti.
*Scialli.*

Digitized by Google

Digitized by Google

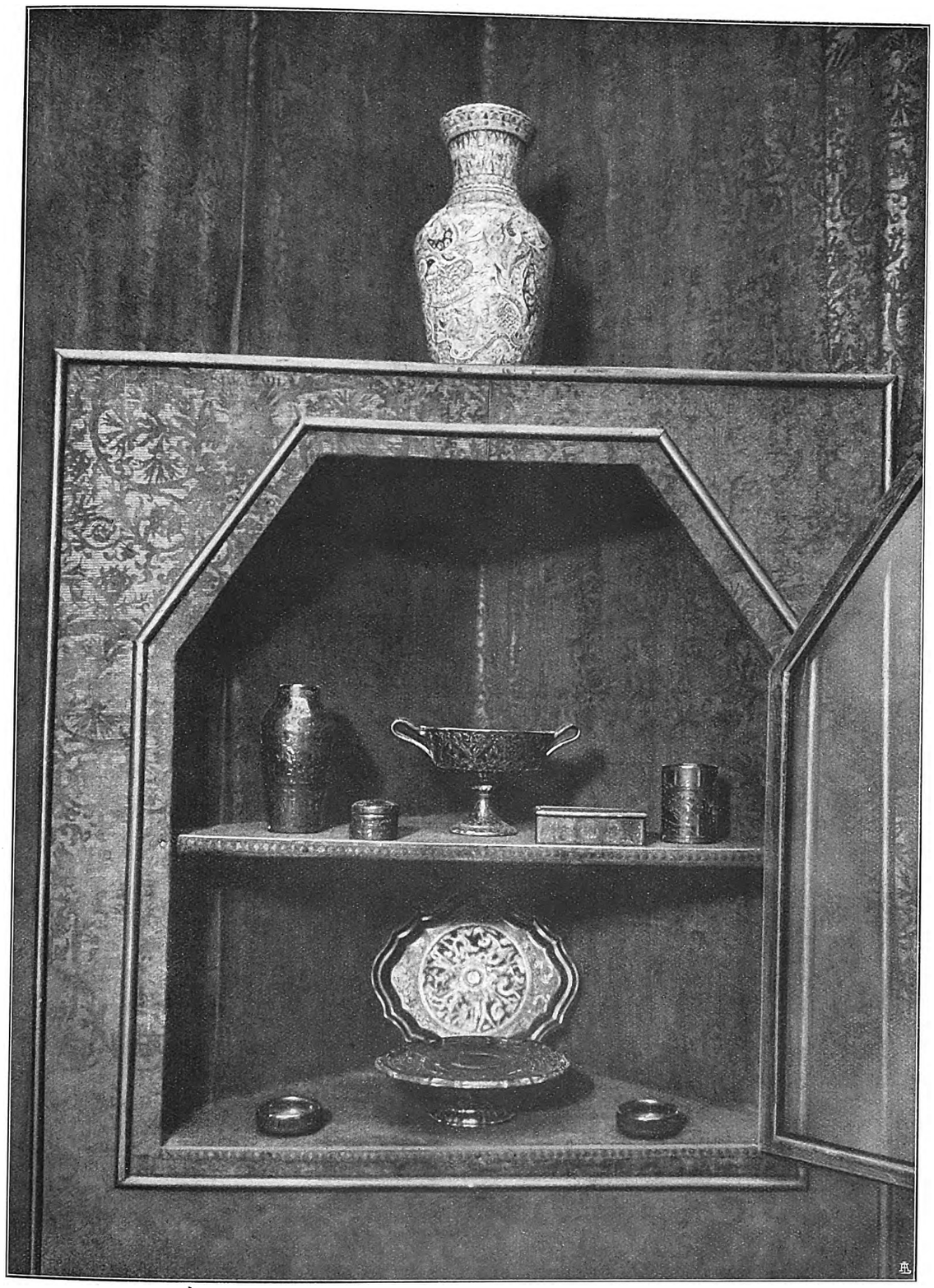


Tav. XXXIII

Renato Brozzi.
Bronzi dorati.

Digitized by Google

Digitized by Google

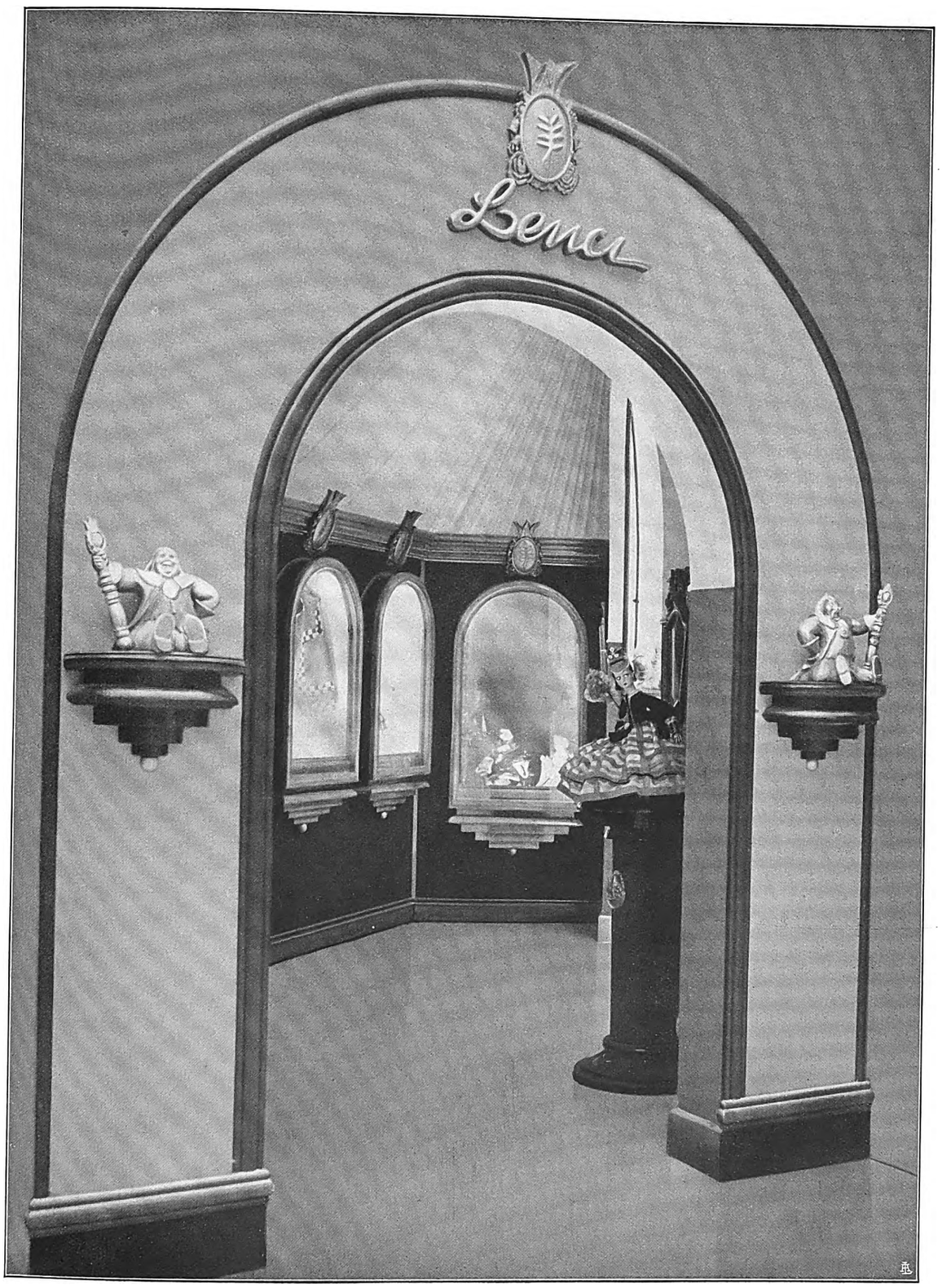


Tav. XXXIV

Soc. An. Molaroni & C.
Ceramiche.

Digitized by Google

Digitized by Google




Tav. XXXV

Ars Lenci di E. Scavini.
Galleria delle Bambole.

Digitized by Google

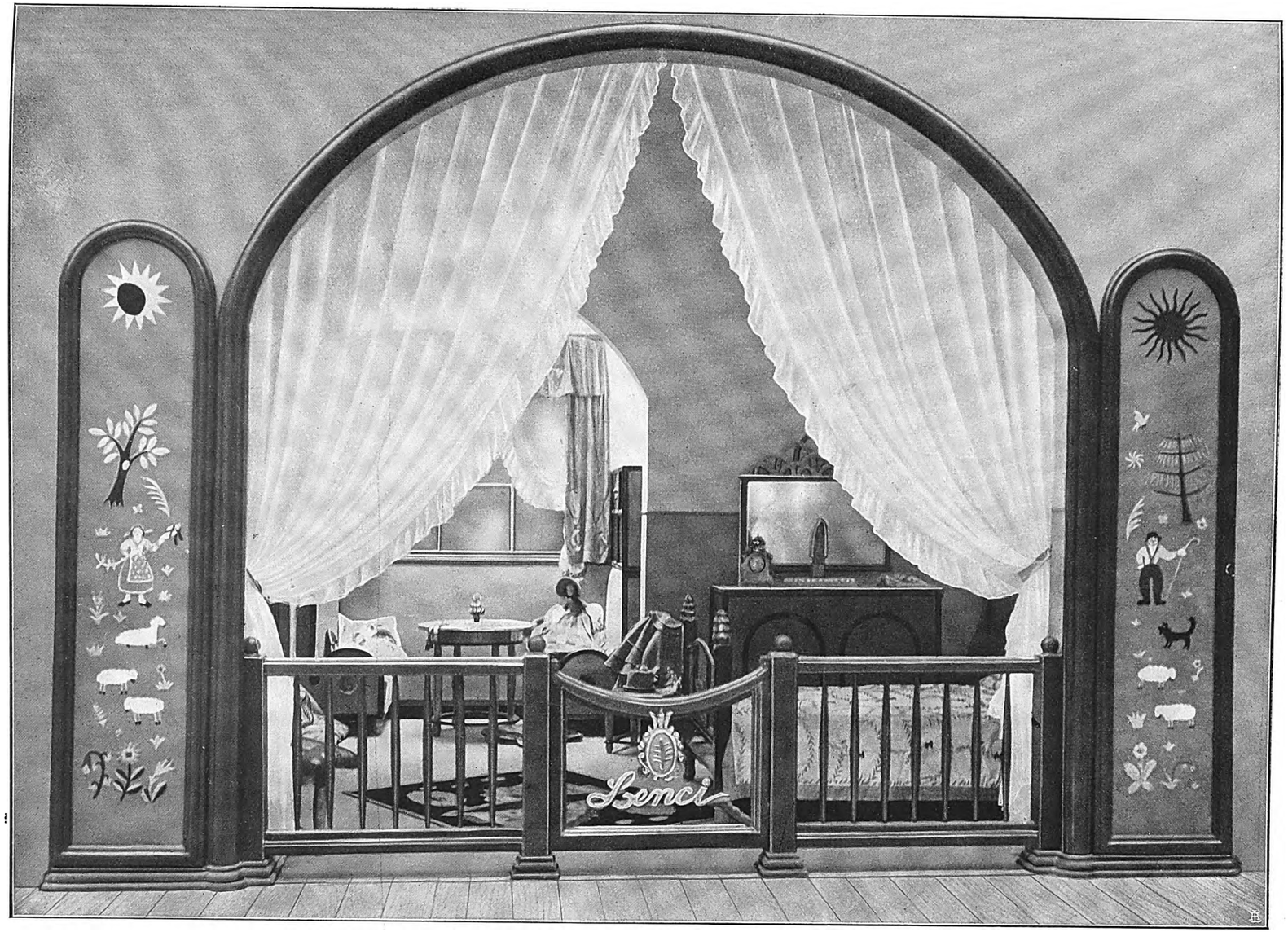
Digitized by Google

Tav. XXXVI

Ars Lenci di E. Scavini.
Camera da bimbi.

Digitized by Google

Digitized by Google




Tav. XXXVII

Ars Lenci di E. Scavini.
Camera da bimbi.

Digitized by Google

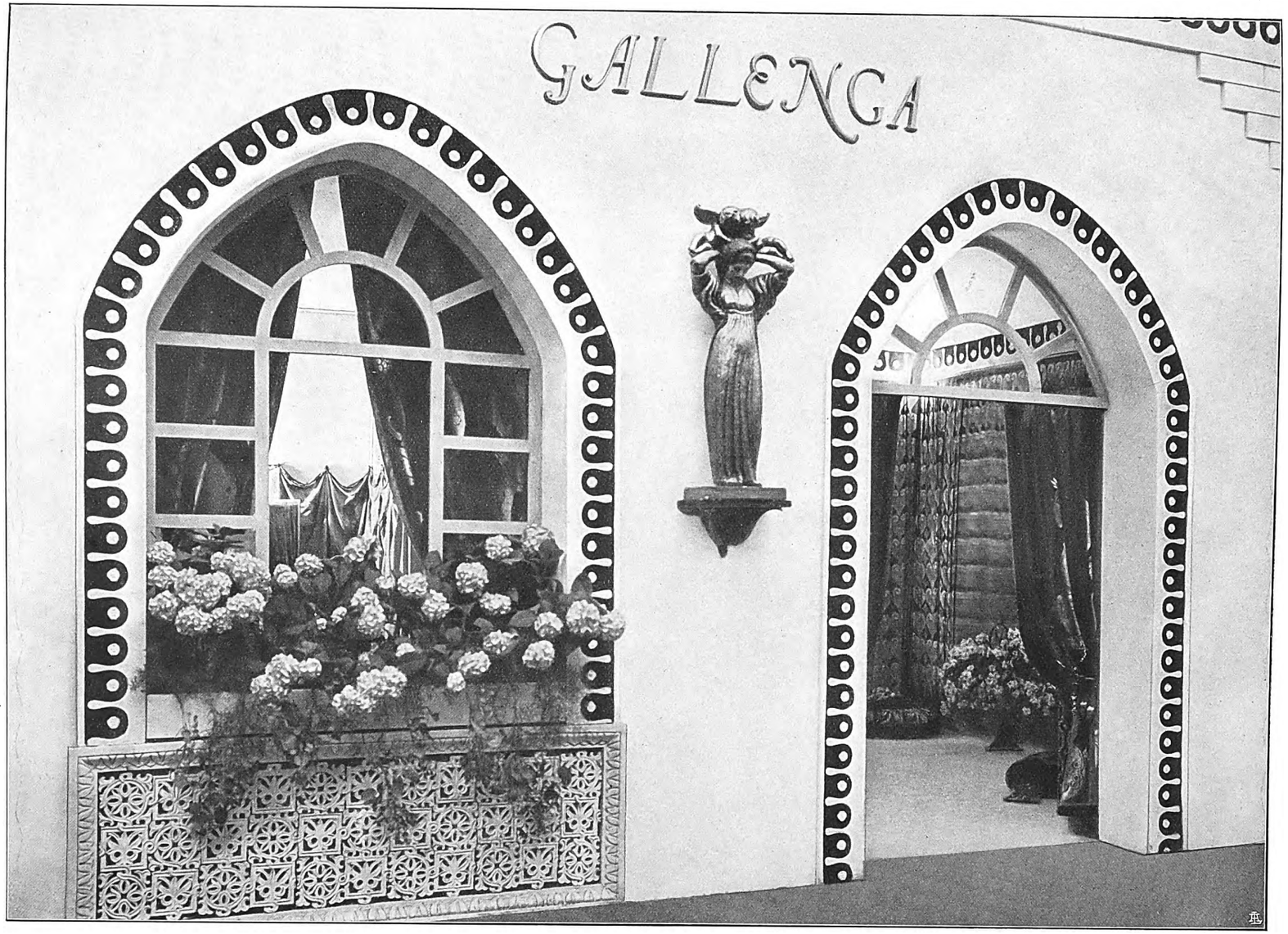
Digitized by Google

Tav. XXXVIII

Ars Lenci di E. Scavini.

Digitized by Google

Digitized by Google

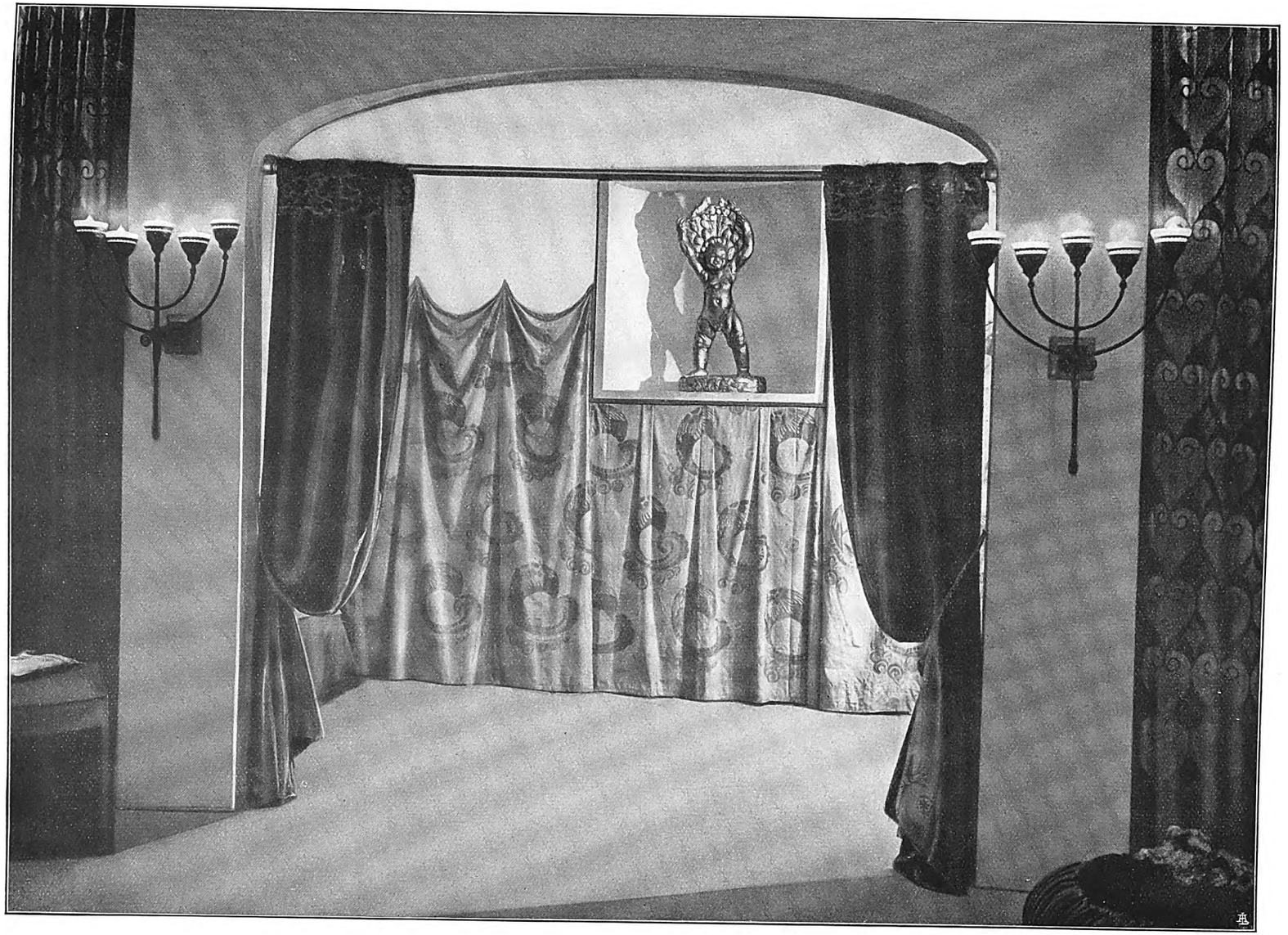



Tav. XXXIX

Maria Gallenga-Monaci.
Stoffe dipinte. Facciata della Sala.

Digitized by Google

Digitized by Google

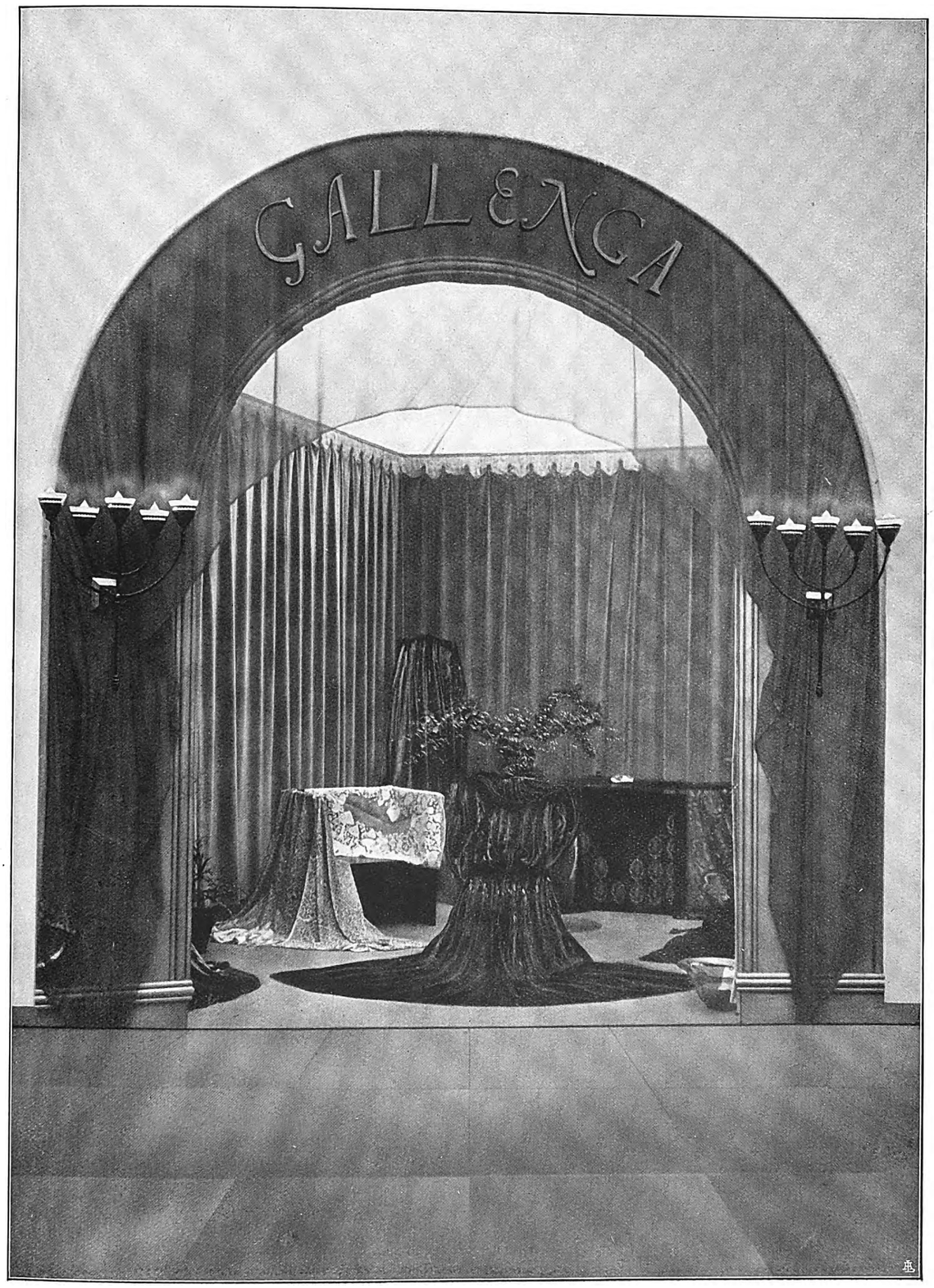


Tav. XL

Maria Gallenga-Monaci.
Interno.

Digitized by Google

Digitized by Google




Tav. XLI

Maria Gallenga-Monaci.
Sala di esposizione.

Digitized by Google

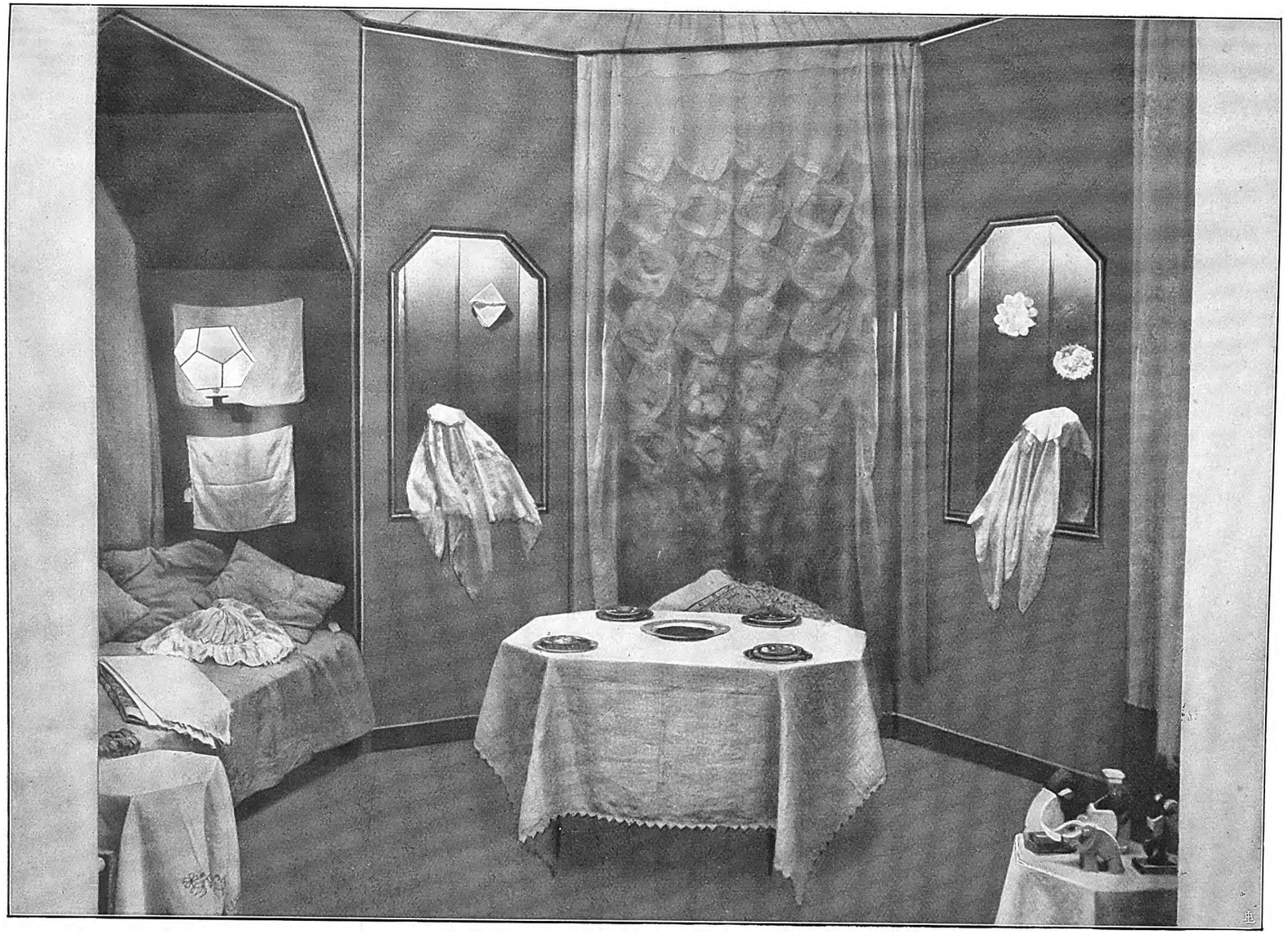
Digitized by Google

Tav. XLII

Sotgia-Rovelli.
Cuoi decorati.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. XLIII

Carolina Maraini.
Ricami punto ombra.

Digitized by Google

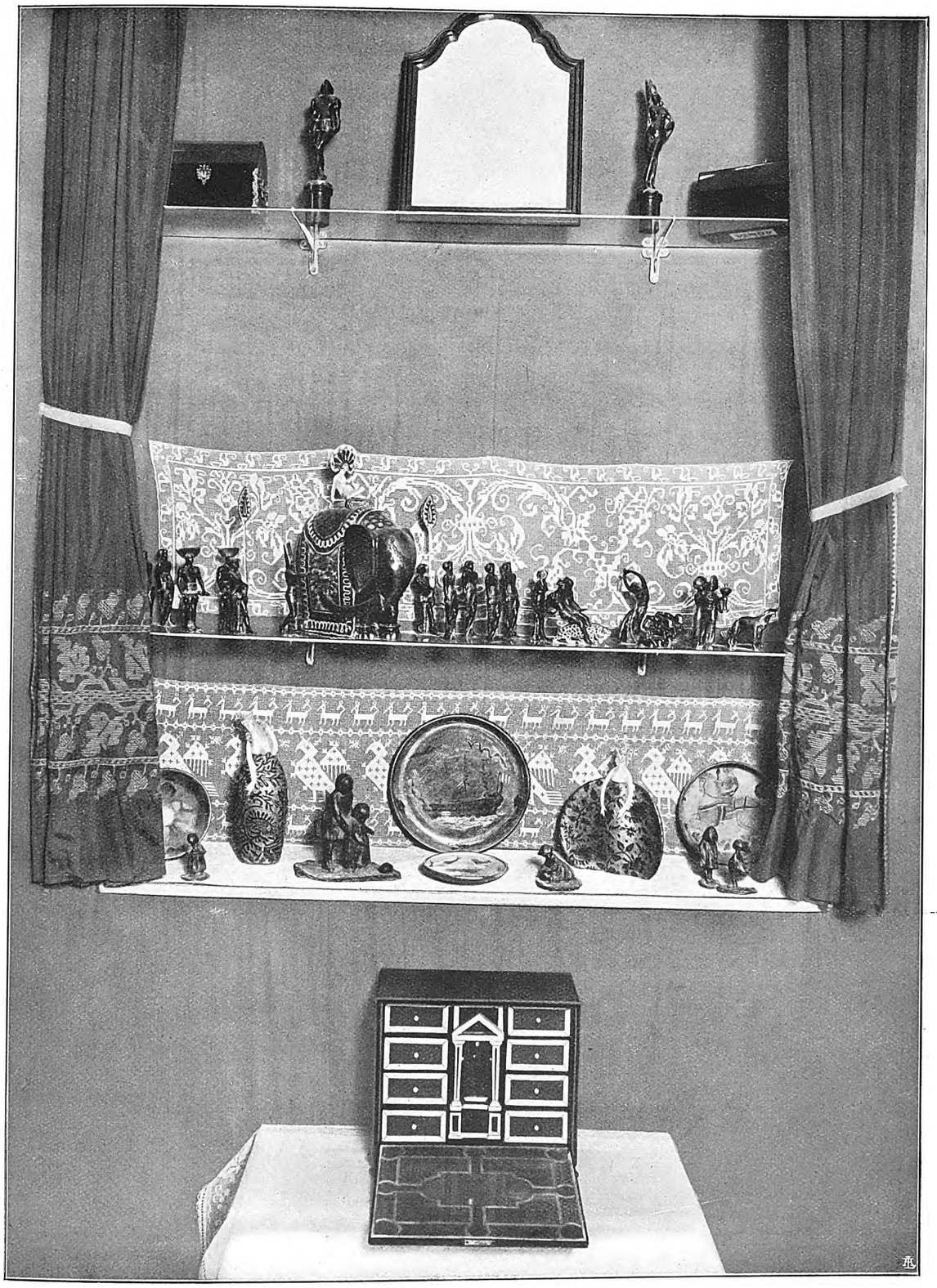
Digitized by Google

Tav. XLIV

Patronato Industrie Artistiche di Firenze.
Sala di ricevimento.

Digitized by Google

Digitized by Google



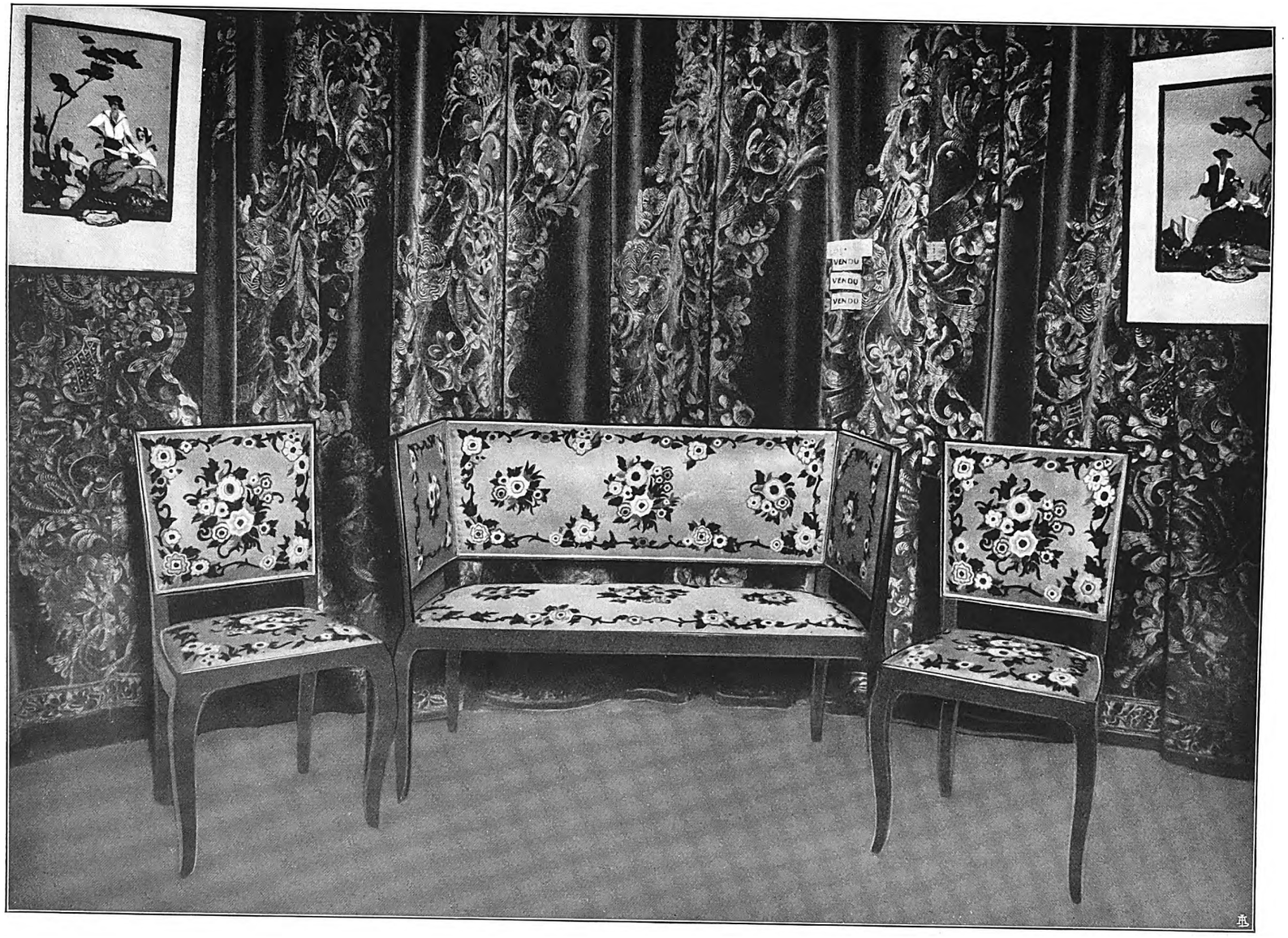
Tav. XLV

Patronato Industrie Artistiche di Firenze.

Particolare della Sala di Ricevimento. Ceramiche di Francesco Nonni - Mobili tartaruga intarsiata di Mammalella.

Digitized by Google

Digitized by Google




Tav. XLVI

Patronato Industrie Artistiche di Firenze.

*Saletta.*

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. XLVII

Sala del "Libro".

Digitized by Google

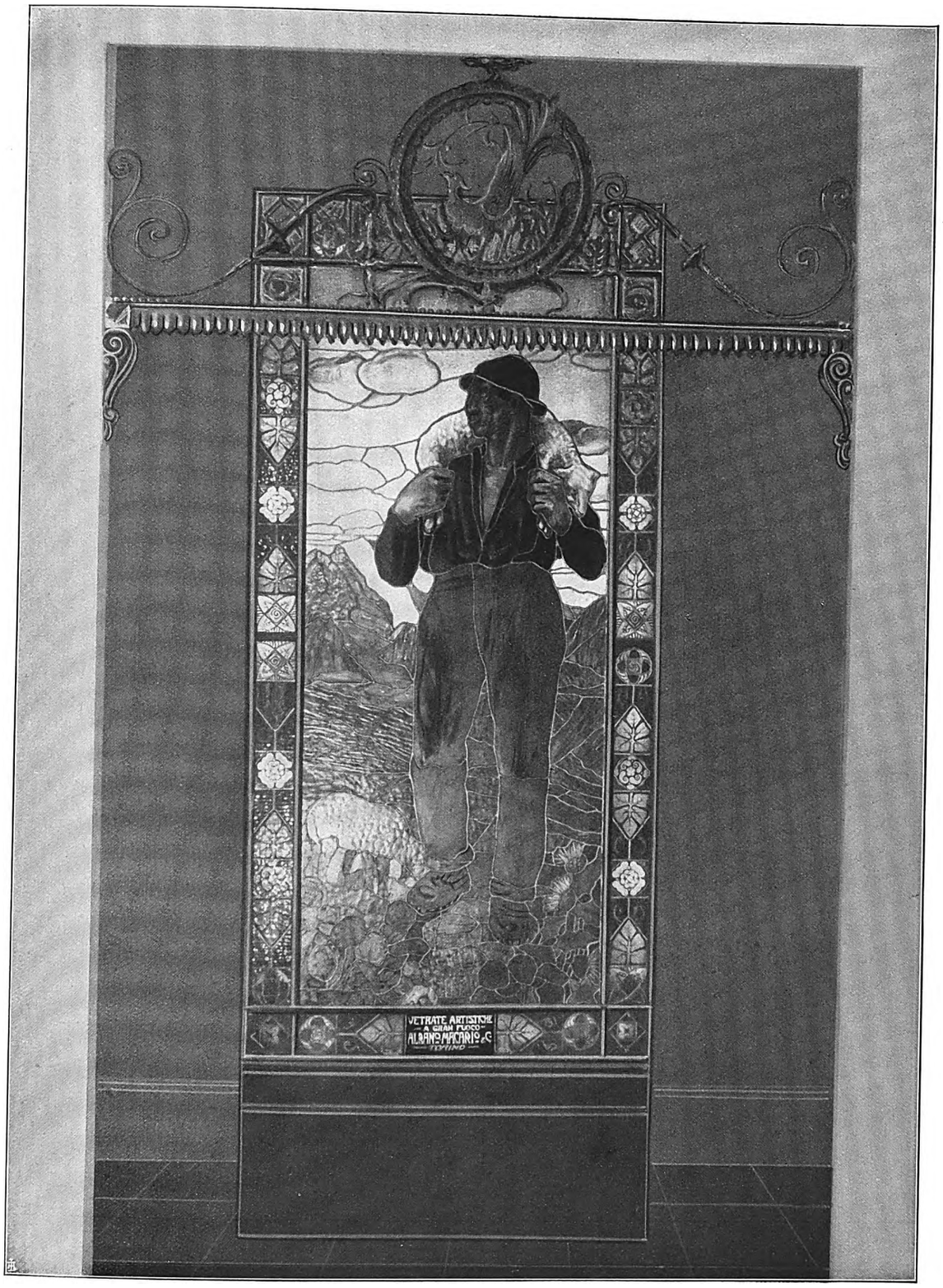
Digitized by Google

Tav. XLVIII

Sala del "Libro".

Digitized by Google

Digitized by Google




Tav. XLIX

Albano, Macario & C.

Vetrata.

Digitized by Google

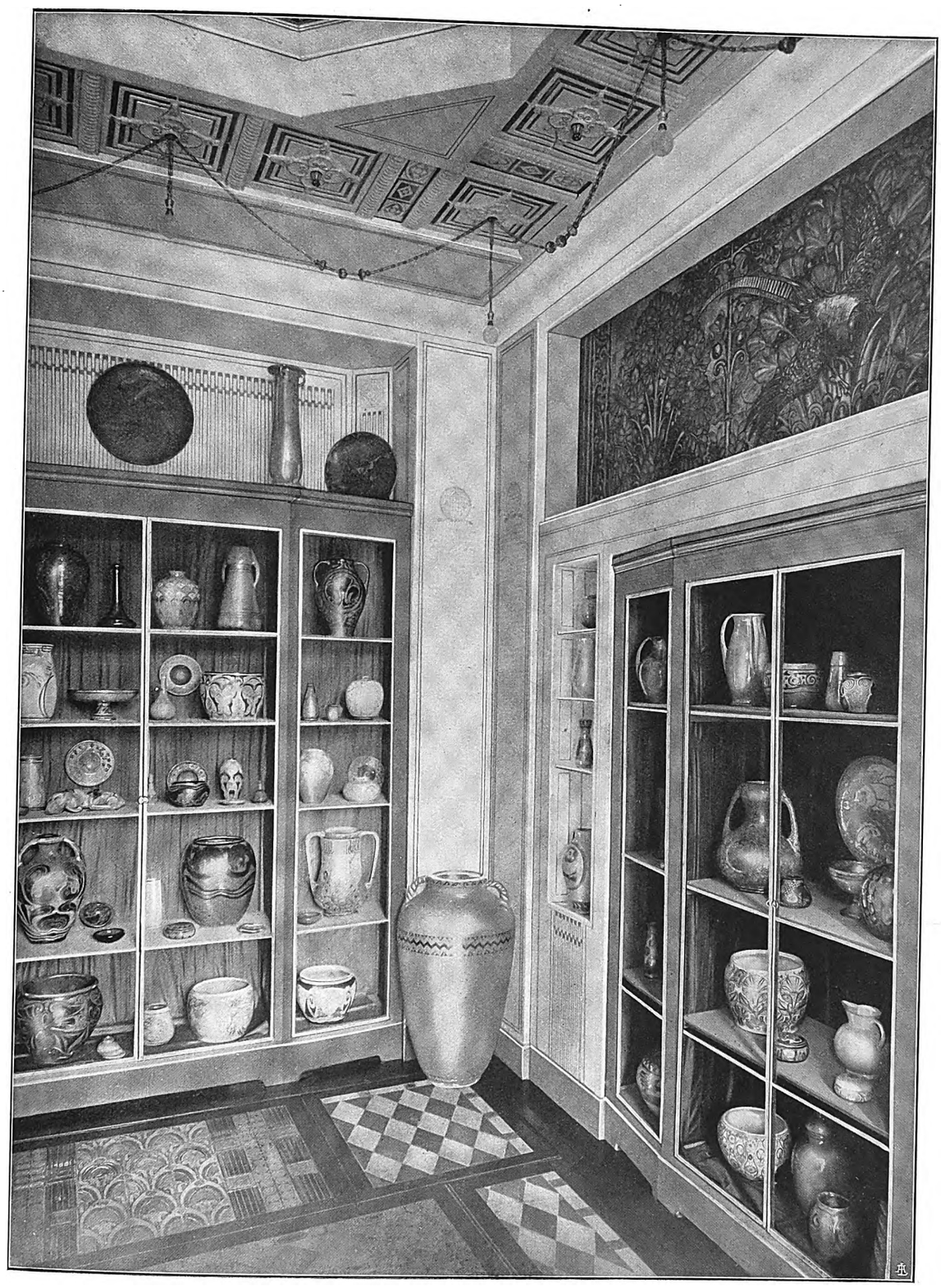
Digitized by Google

Tav. L

Manifattura Fornaci S. Lorenzo Chini & C.
Facciata della Sala.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. LI

Manifattura Fornaci S. Lorenzo Chini & C.

Interno della Sala.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. LII

Manifattura Fornaci S. Lorenzo Chini & C.

Ceramiche.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. LIII

Carlo Rizzarda.
Ferri battuti.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. LIV

G. Ricordi & C.
L'arte del Teatro.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. LV

G. Ricordi & C.
L'arte del Teatro.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. LVI

Comitato della Liguria.
Entrata alla Sala.

Digitized by Google

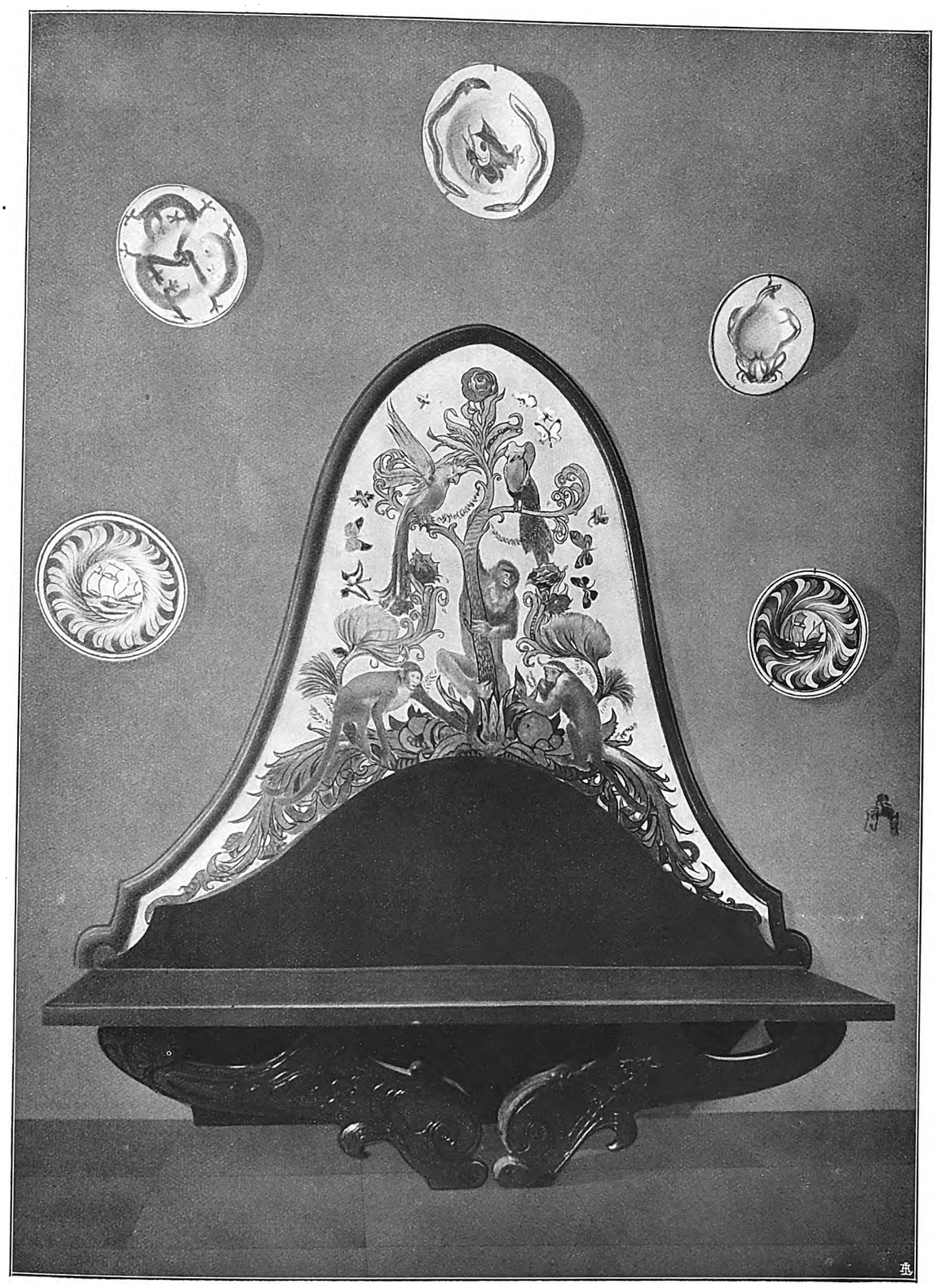
Digitized by Google

Tav. LVII

Comitato della Liguria.
Interno della Sala.

Digitized by Google

Digitized by Google

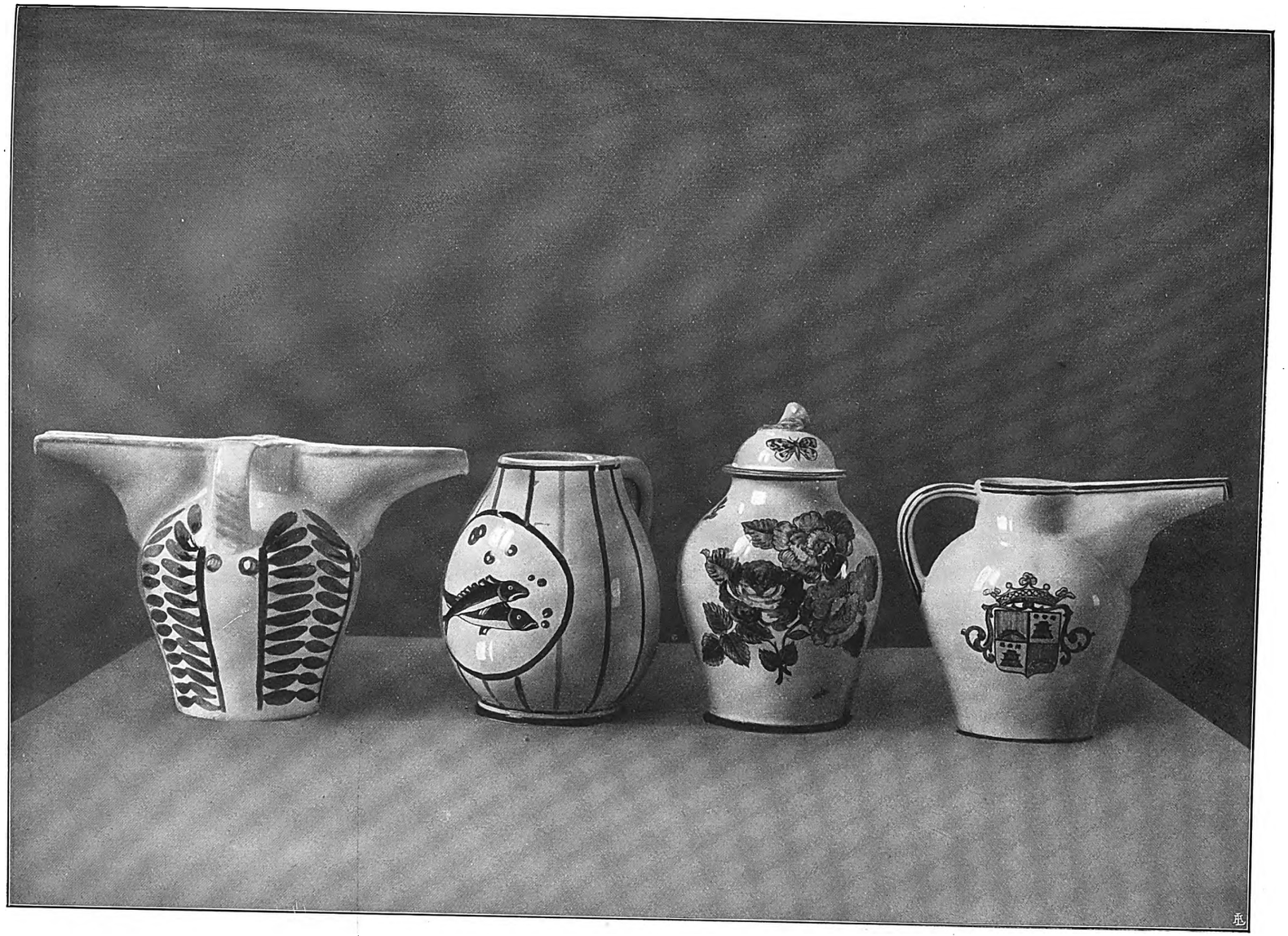


Tav. LVIII

Comitato della Liguria.
Particolare della Sala.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. LIX

Comitato della Liguria.
Ceramiche.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. LX

"L'Arte del Metallo" già Cinelli & C.

Ferri battuti e metalli a sbalzo.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. LXI

Herta Ottolenghi Wedekind.
Tappeti ed Arazzi.

Digitized by Google

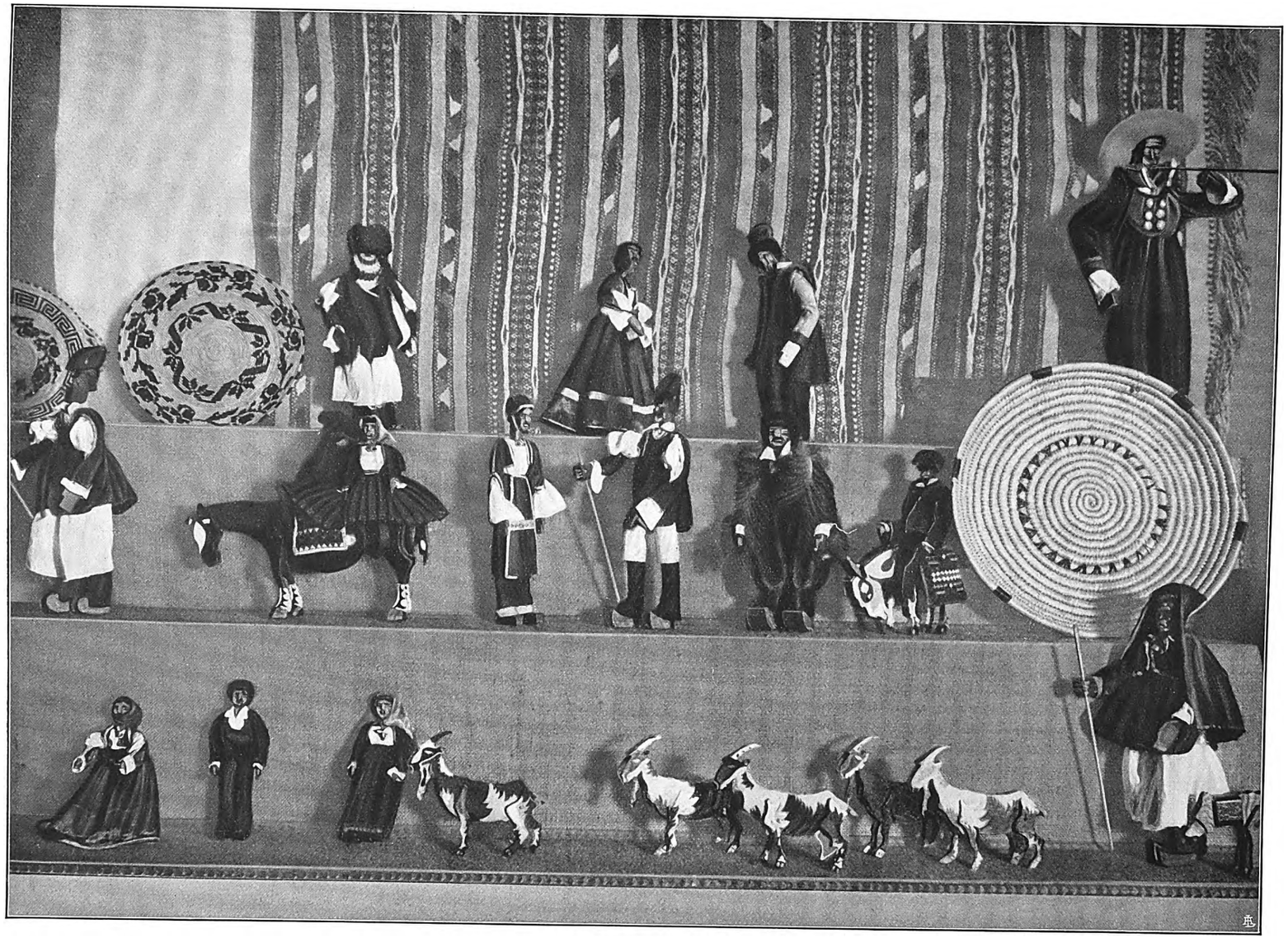
Digitized by Google

Tav. LXII

Comitato Piccole Industrie Artistiche della Sardegna.
Stoffe, lavori in vimini.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. LXIII

Comitato Piccole Industrie Artistiche della Sardegna.
Giocattoli.

Digitized by Google

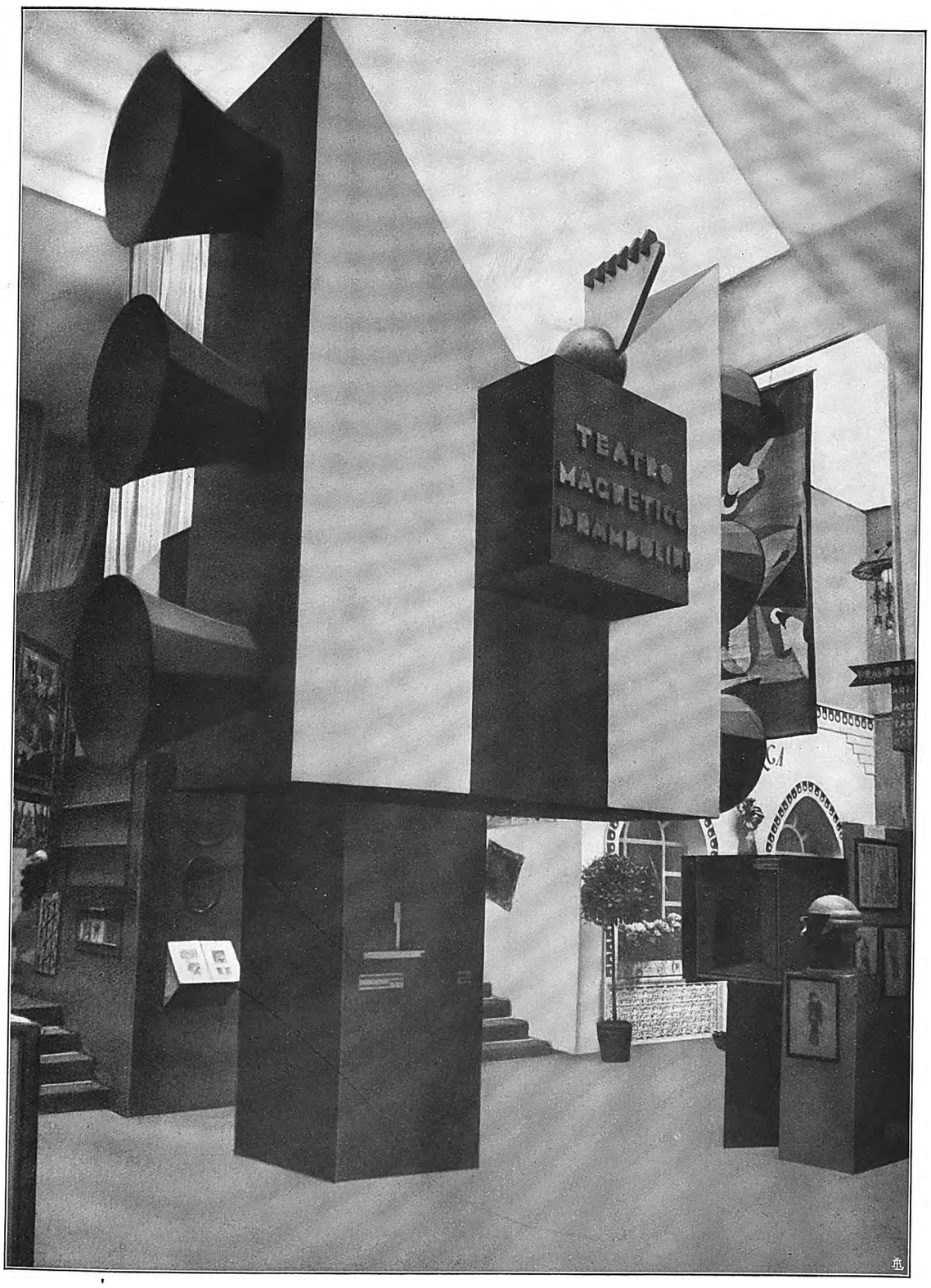
Digitized by Google

Tav. LXIV

Gruppo Futuristi.
Sala Prampolini.

Digitized by Google

Digitized by Google

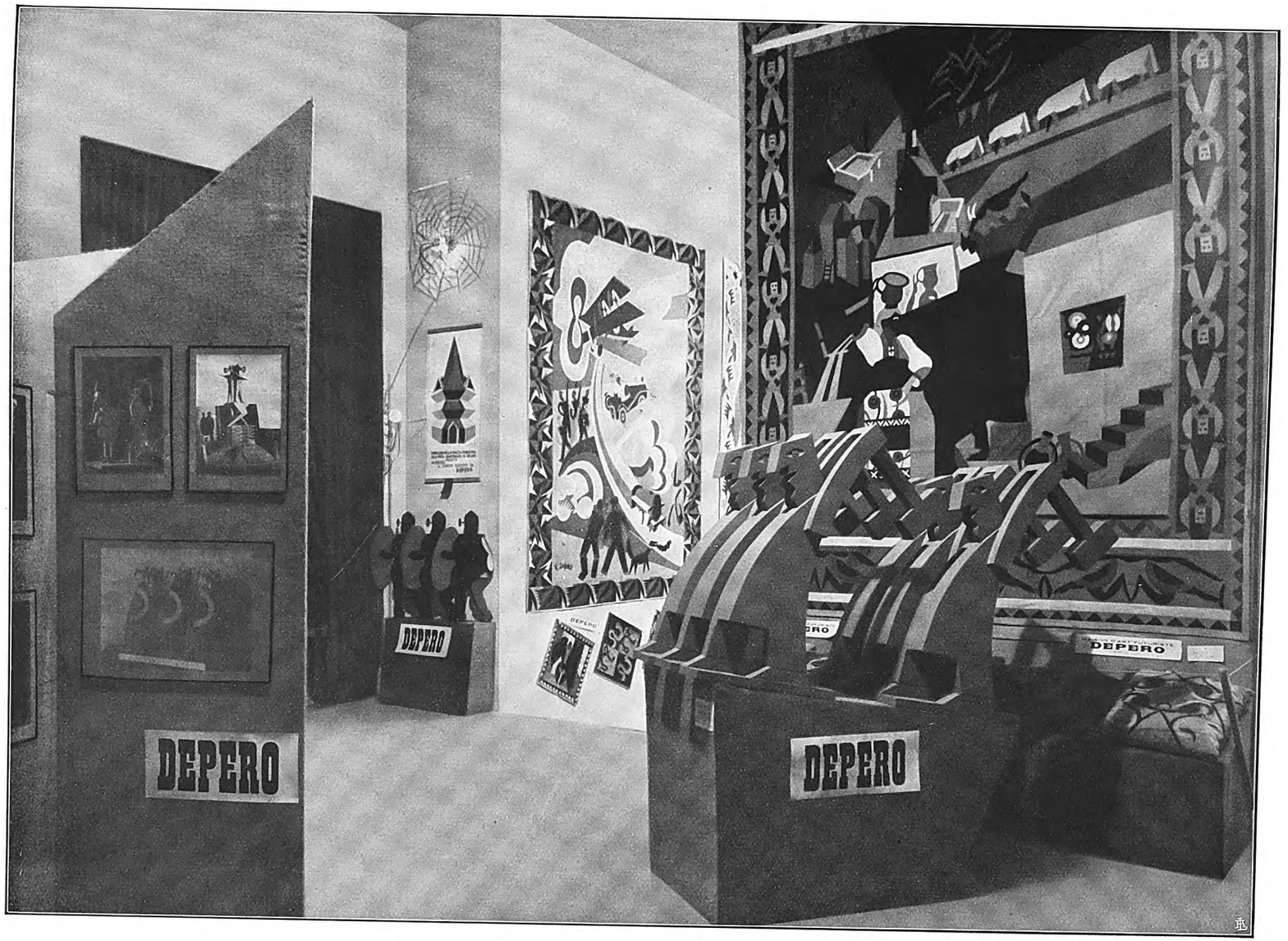



Tav. LXV

Gruppo Futuristi.
Prampolini: Teatro Magnetico.

Digitized by Google

Digitized by Google

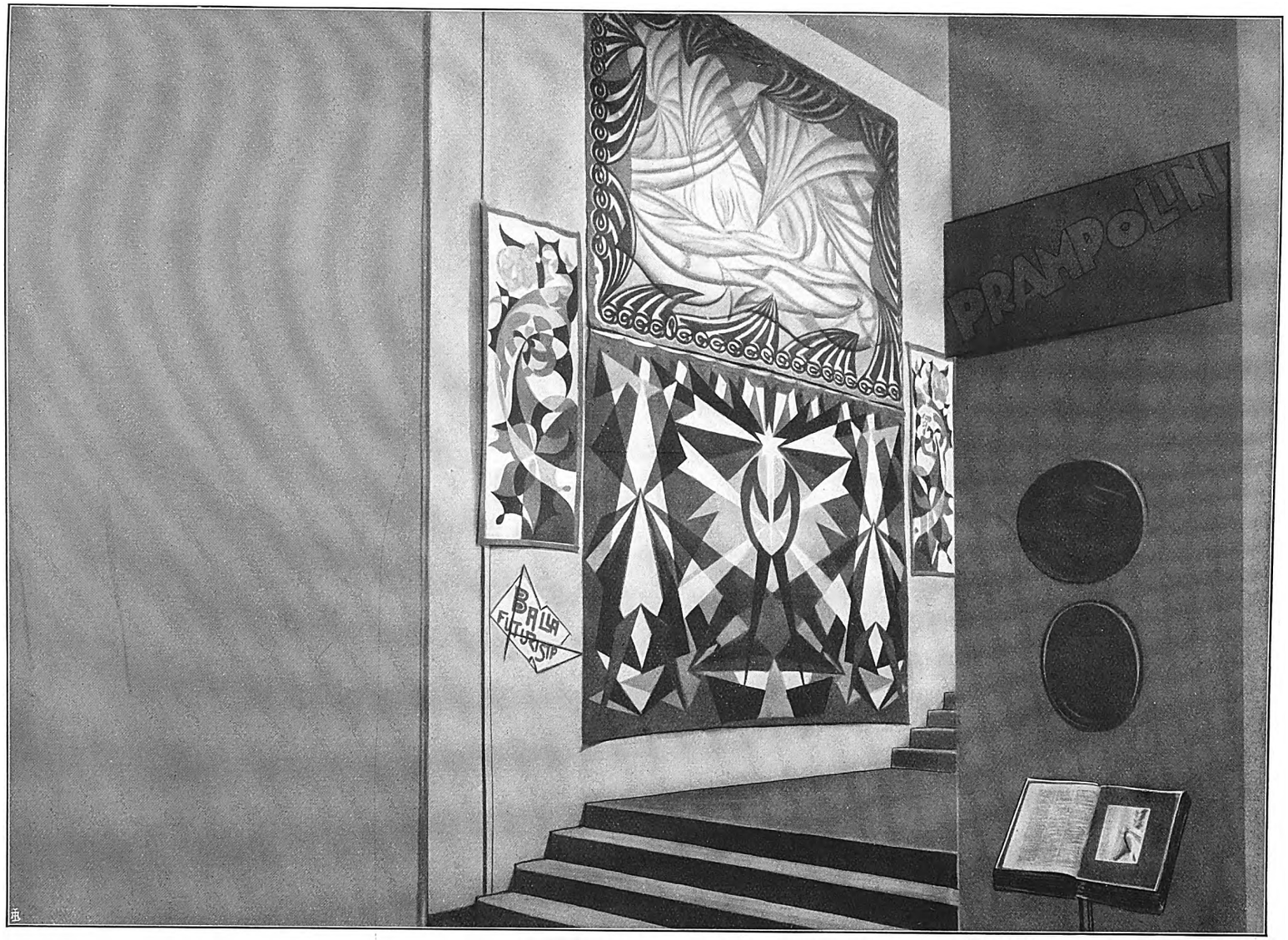



Tav. LXVI

Gruppo Futuristi.
*Sala Depero.*

Digitized by Google

Digitized by Google




Tav. LXVII

Gruppo Futuristi.
Balla: Arazzi.

Digitized by Google

Digitized by Google

# SPIANATA DEGLI INVALIDI

Digitized by Google

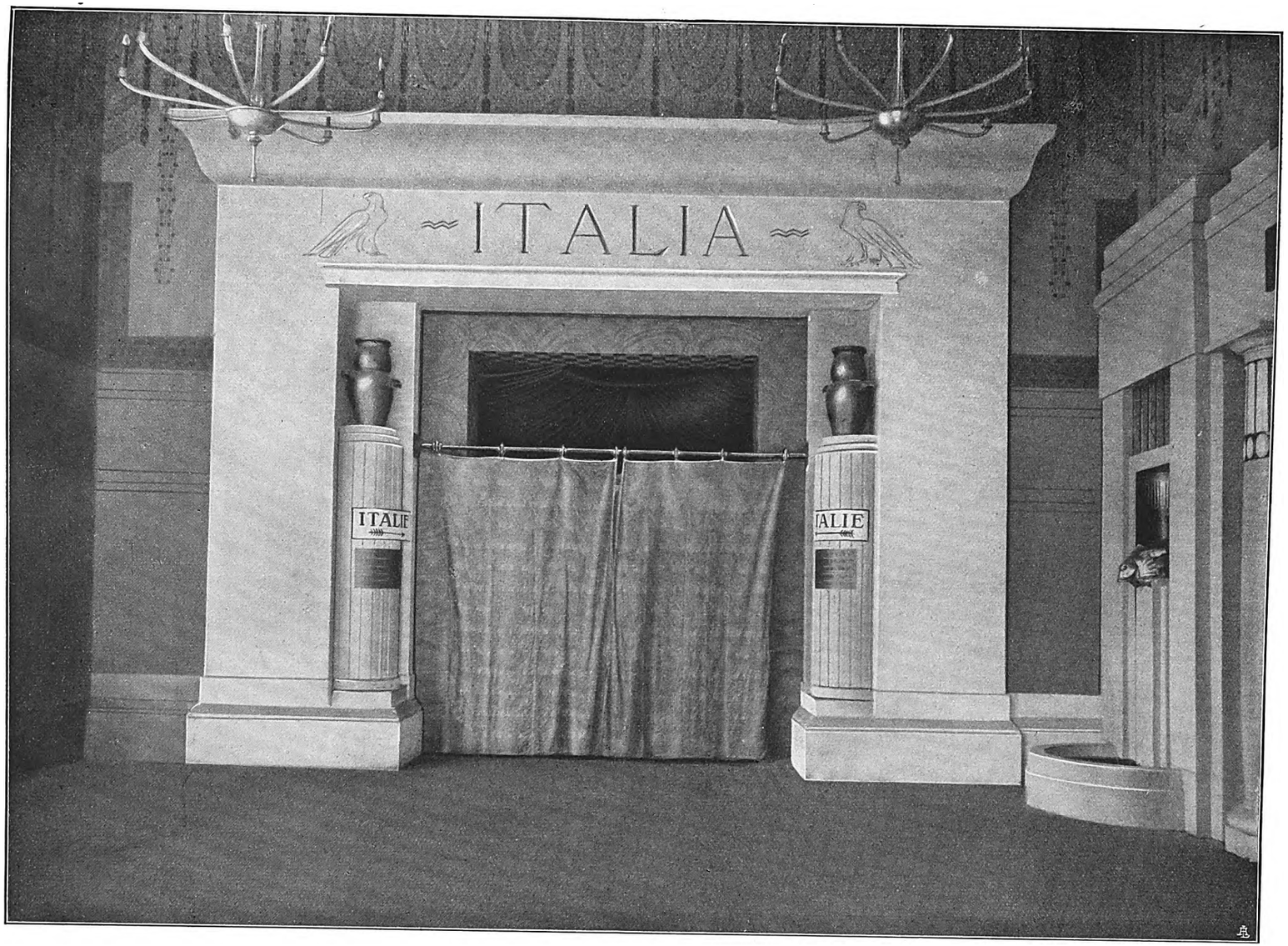
Digitized by Google

Tav. LXVIII

Galleria Sezioni Estere.
Sezione Italia.

Digitized by Google

Digitized by Google

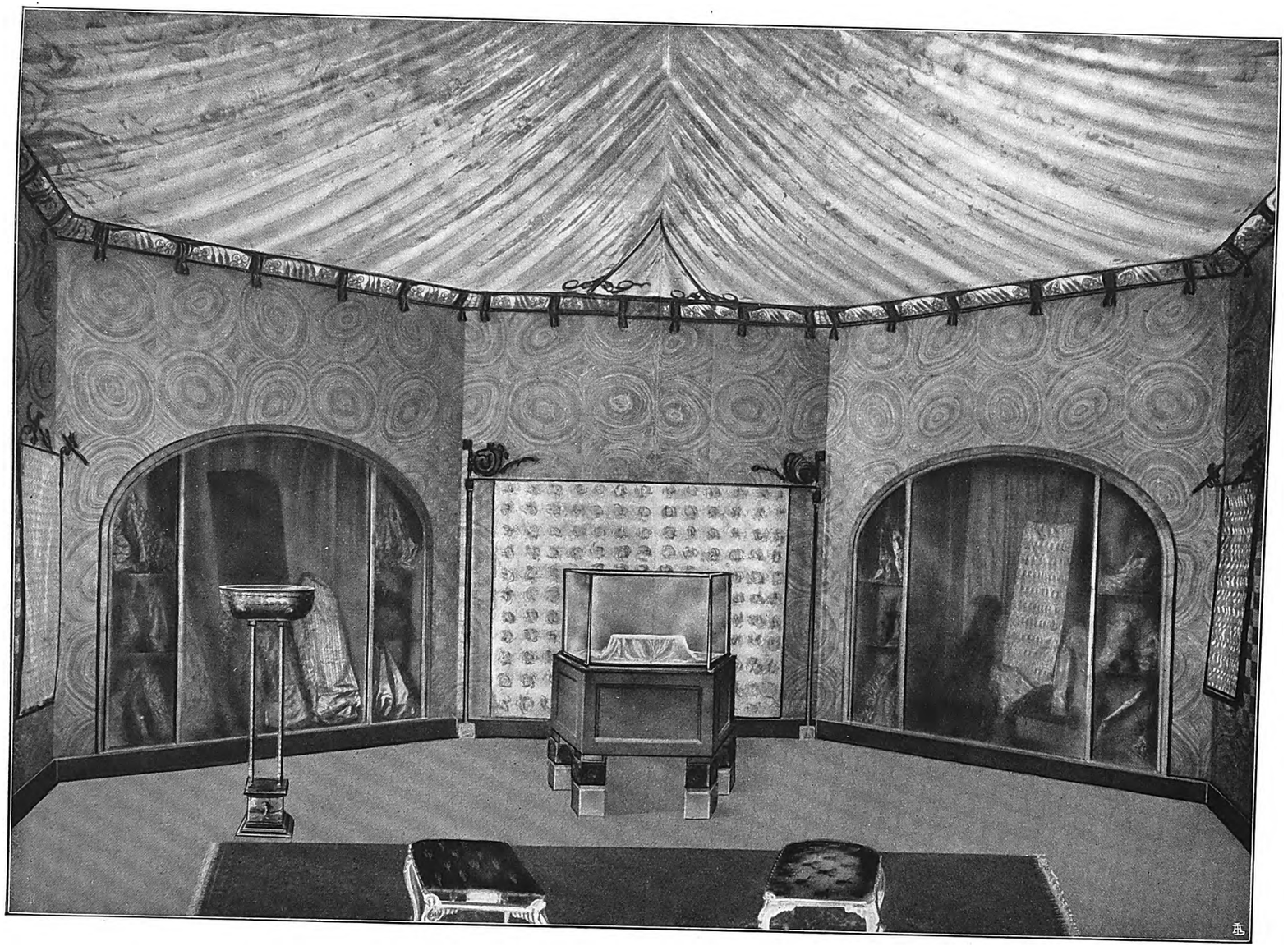



Tav. LXIX

Gallerie Sezioni Estere
Vestibolo

Digitized by Google

Digitized by Google

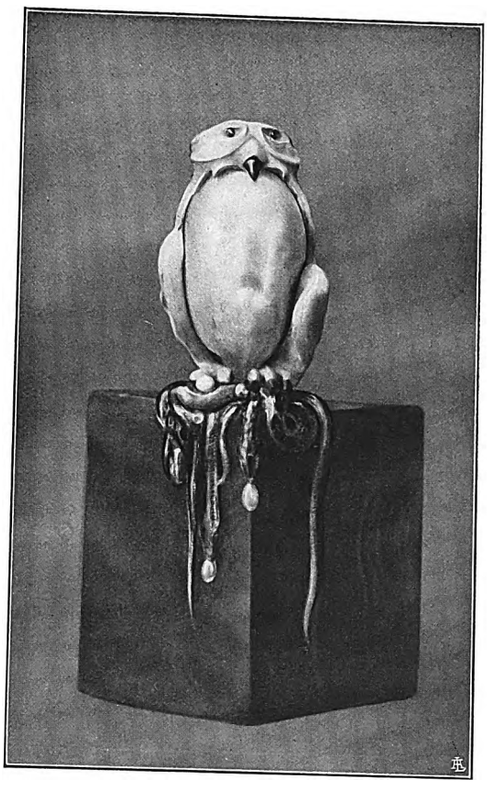


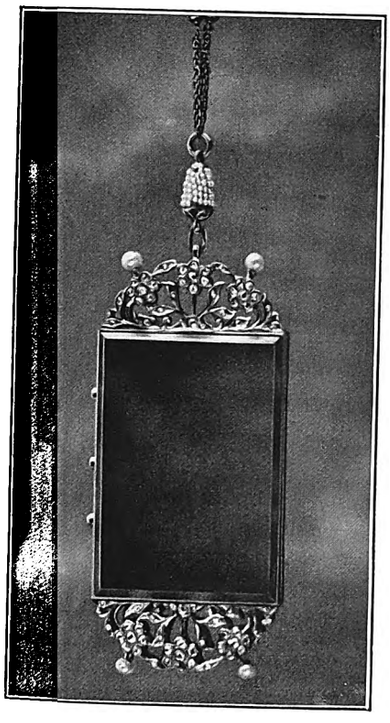
Tav. LXX

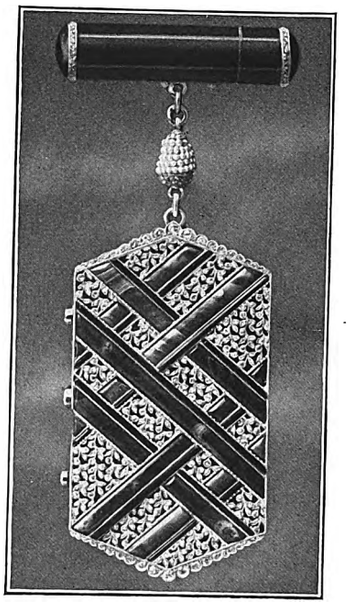
Sala Ravasi, Ravasco, Mazzucotelli.
Vetrerie Muranesi - S. A. G. Ravasi: Stoffe seriche
A. Mazzucotelli: Fiorera.

Digitized by Google

Digitized by Google







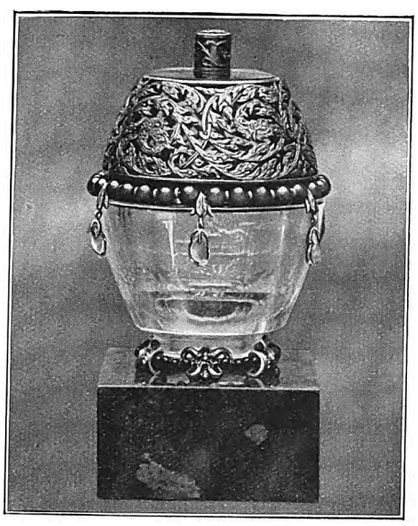
Tav. LXXI

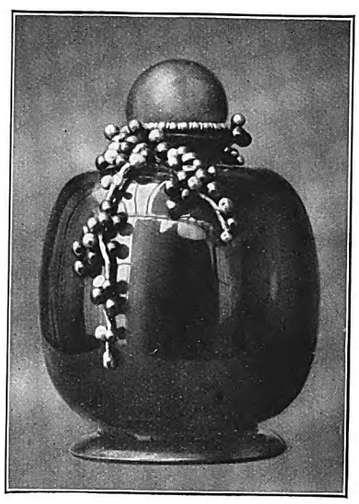
Sala Ravasi, Ravasco, Mazzucotelli.

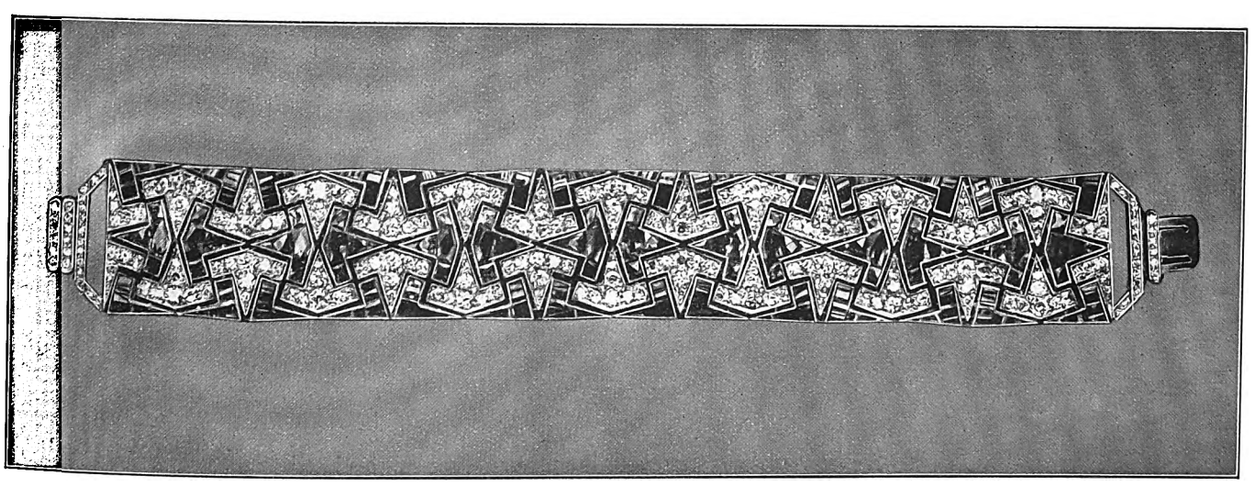
Giacomo Ravasco: Gioielli.

Digitized by Google

Digitized by Google







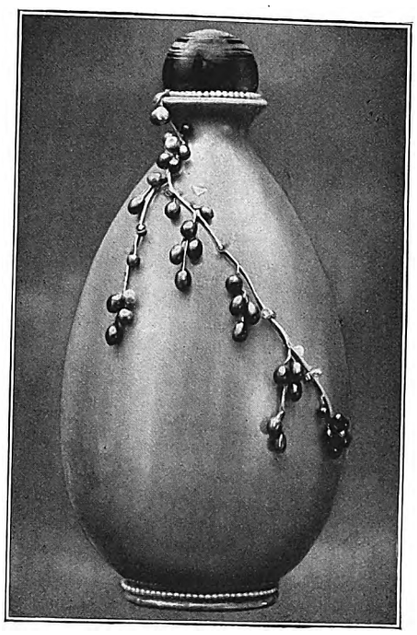
Tav. LXXII

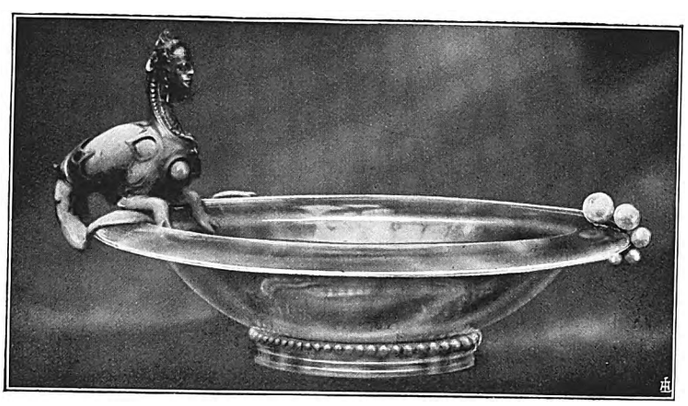
*Sala Ravasi, Ravasco, Mazzucotelli.*

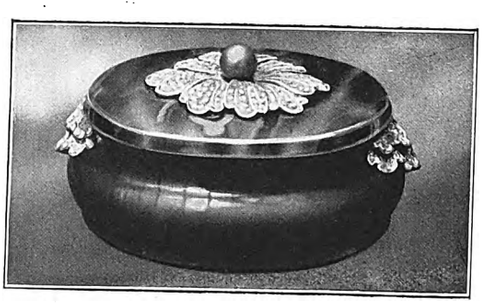
Giacomo Ravasco: Gioielli.

Digitized by Google

Digitized by Google





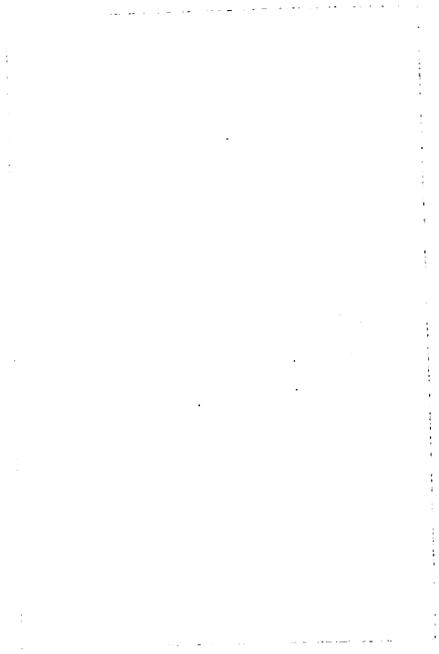


Tav. LXXIII

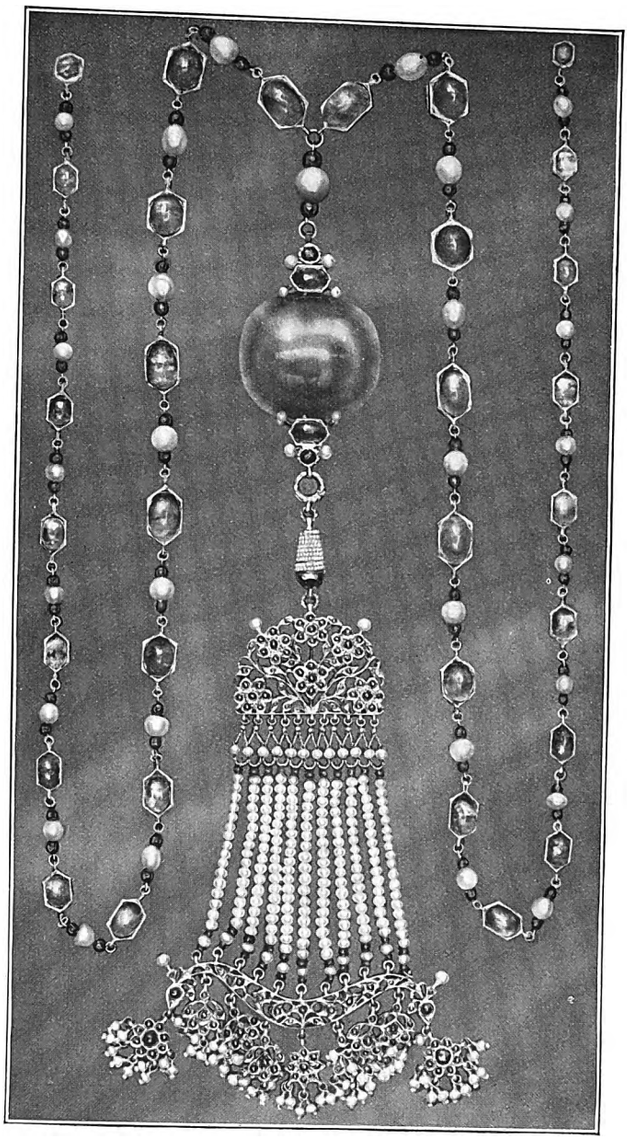
*Sala Ravasi, Ravasco, Mazzucotelli.*

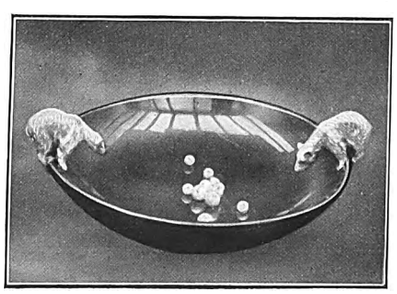
Giacomo Ravasco: Gioielli.

Digitized by Google



Digitized by Google





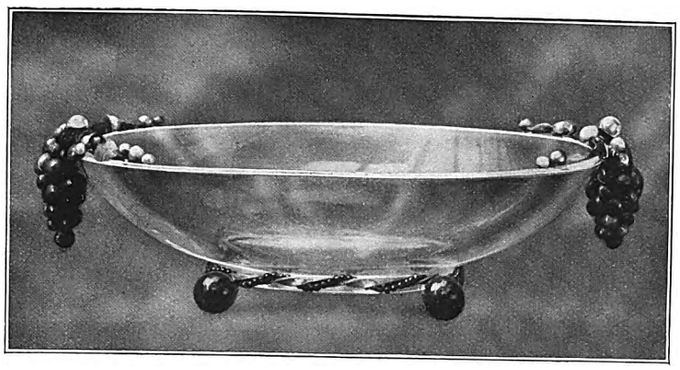
Tav. LXXIV

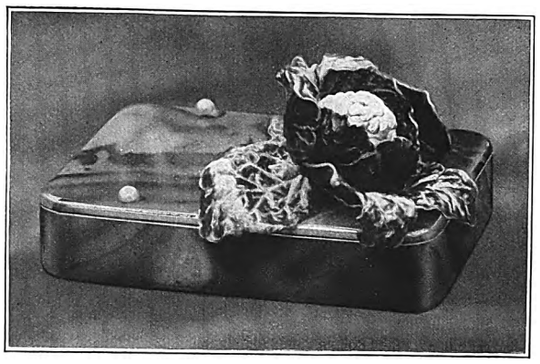
*Sala Ravasi, Ravasco, Mazzucotelli.*

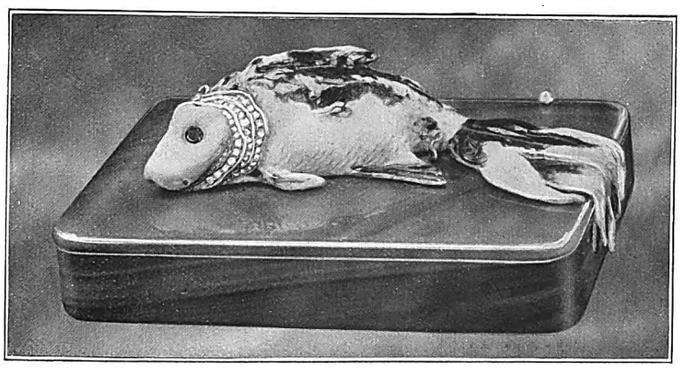
Giacomo Ravasco: Gioielli.

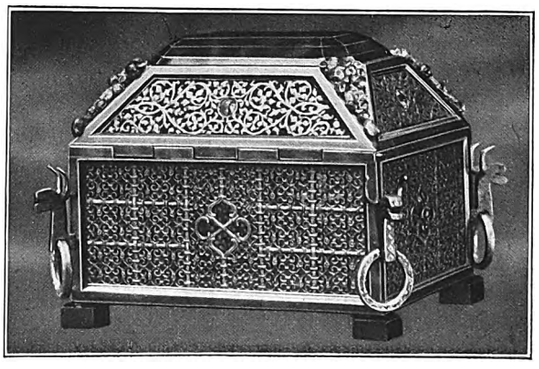
Digitized by Google

Digitized by Google









Tav. LXXV

Sala Ravasi, Ravasco, Mazzucotelli.

Giacomo Ravasco: Gioielli.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. LXXVI

Società Vetri Soffiati Muranesi
Cappellini Venini & C. (ora Venini & C.)
Vetri Artistici

Digitized by Google

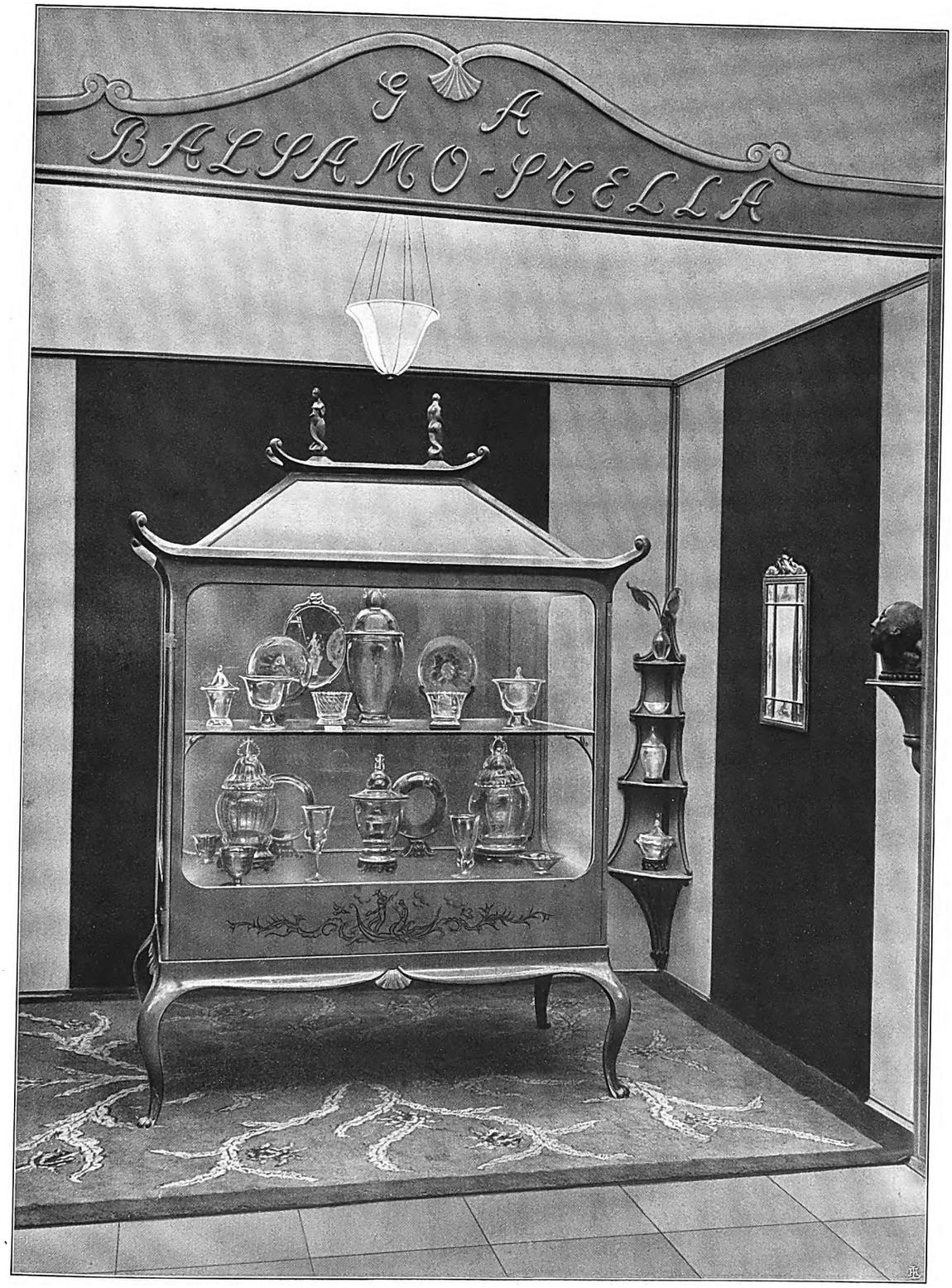
Digitized by Google

Tav. LXXVII

Società Vetri Soffiati Muranesi
Cappellini Venini & C. (ora Venini & C.)
Vetri Artistici.

Digitized by Google

Digitized by Google

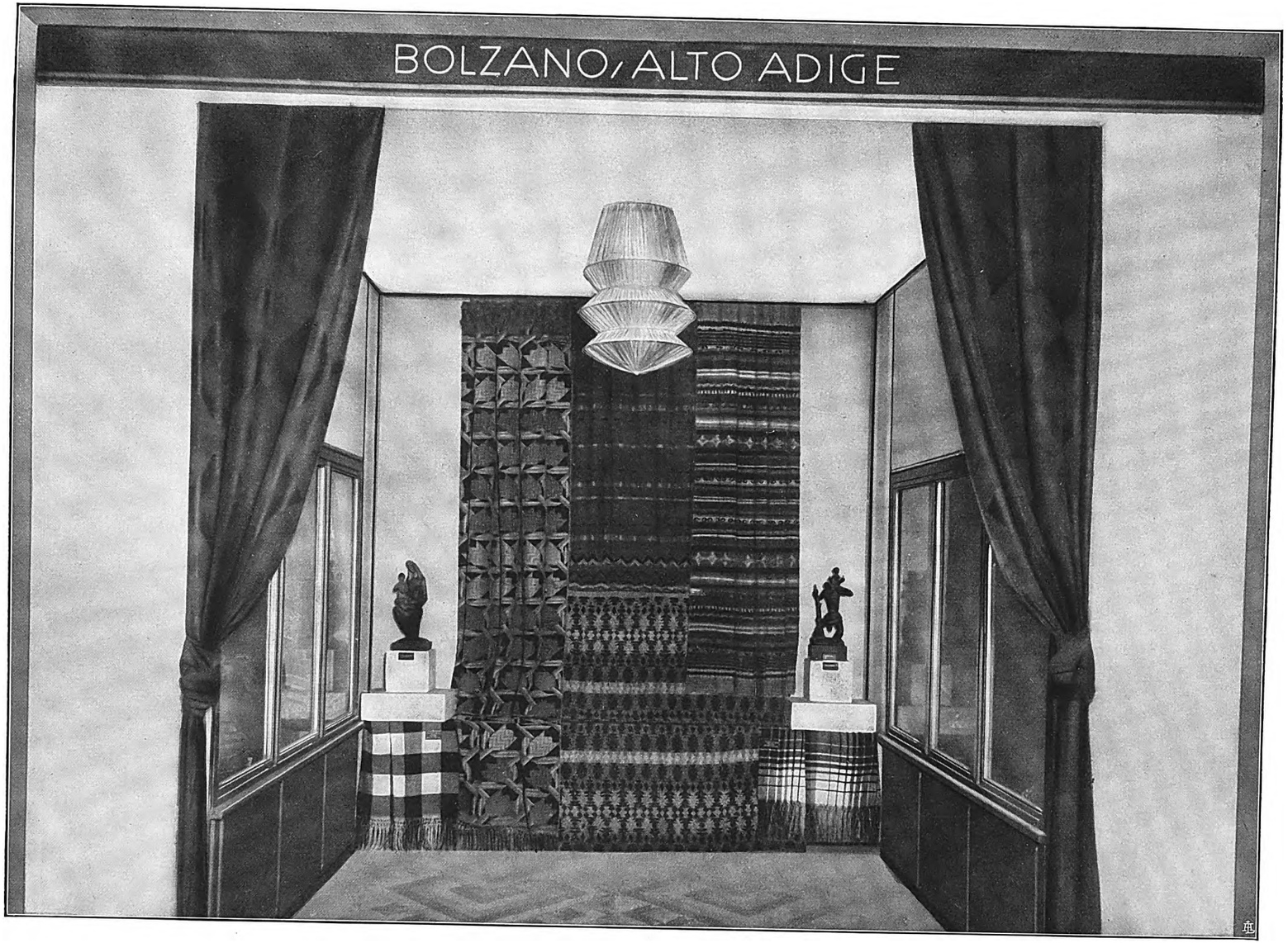



Tav. LXXVIII

G. & A. Balsamo Stella.
Vetri e specchi incisi.

Digitized by Google

Digitized by Google




Tav. LXXIX

Istituto Piccole Industrie Alto Adige.
Statuette, Stoffe, Ninnoli.

Digitized by Google

Digitized by Google

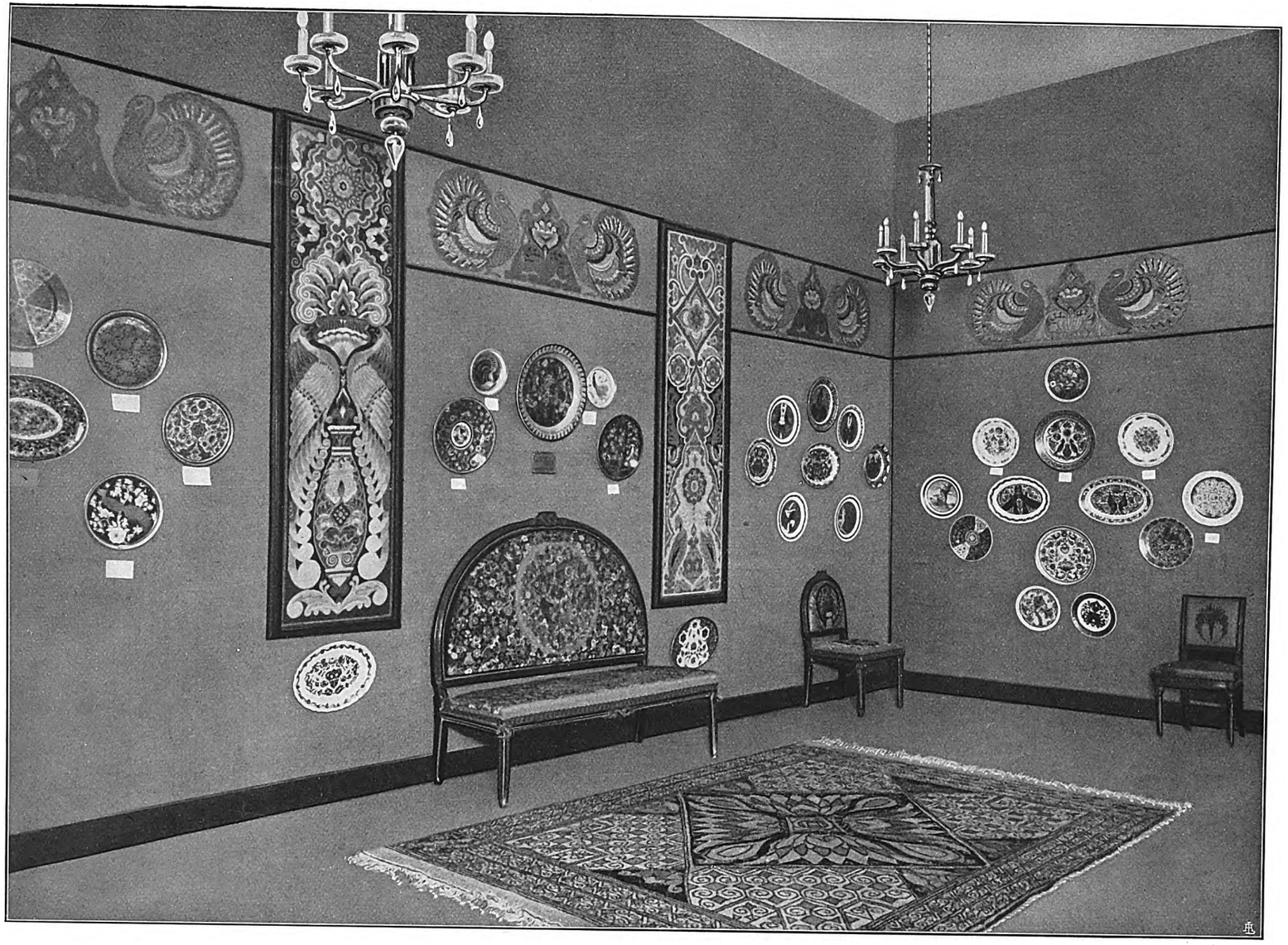
Tav. LXXX

Bottega di Pietro Chiesa.
Vetrate Artistiche (all'esterno).

Circolo Artistico di Gorizia.
Pizzi, disegni per parati, mobili in vimini (all'interno).

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. LXXXI

Colmo Eugenio "Golia" - Piatti decorati.
Laboratorio Piemontese del Piccolo Punto.
Ricami su pannelli e mobili.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tav. LXXXII

Colmo Eugenio "Golia".
Piatti decorati.

Digitized by Google

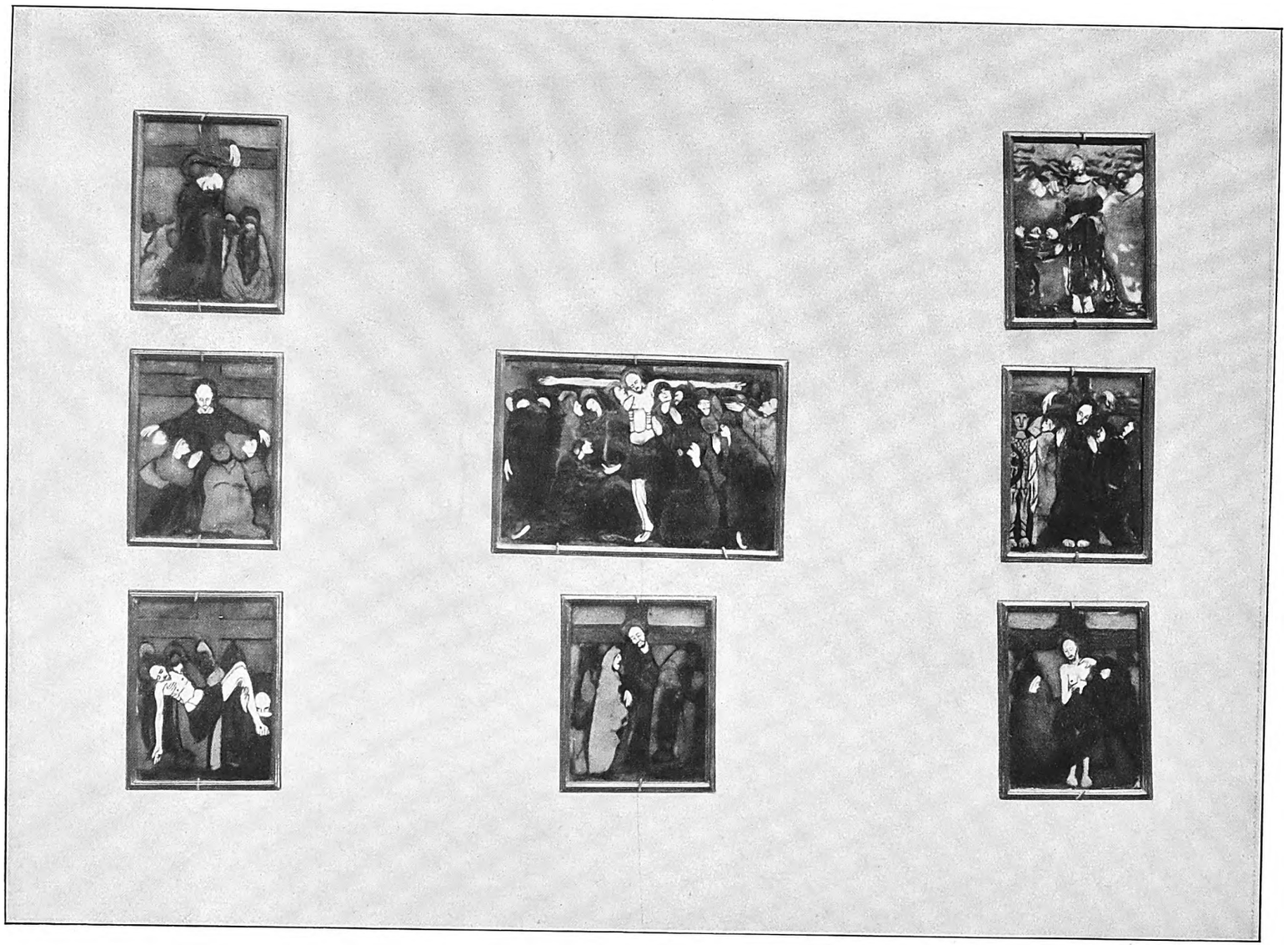
Digitized by Google

Tav. LXXXIII

Aemilia Ars - Ricami e Pizzi.
Aracne Ars (Comparini & Negri).
Ricami e Pizzi.

Digitized by Google

Digitized by Google



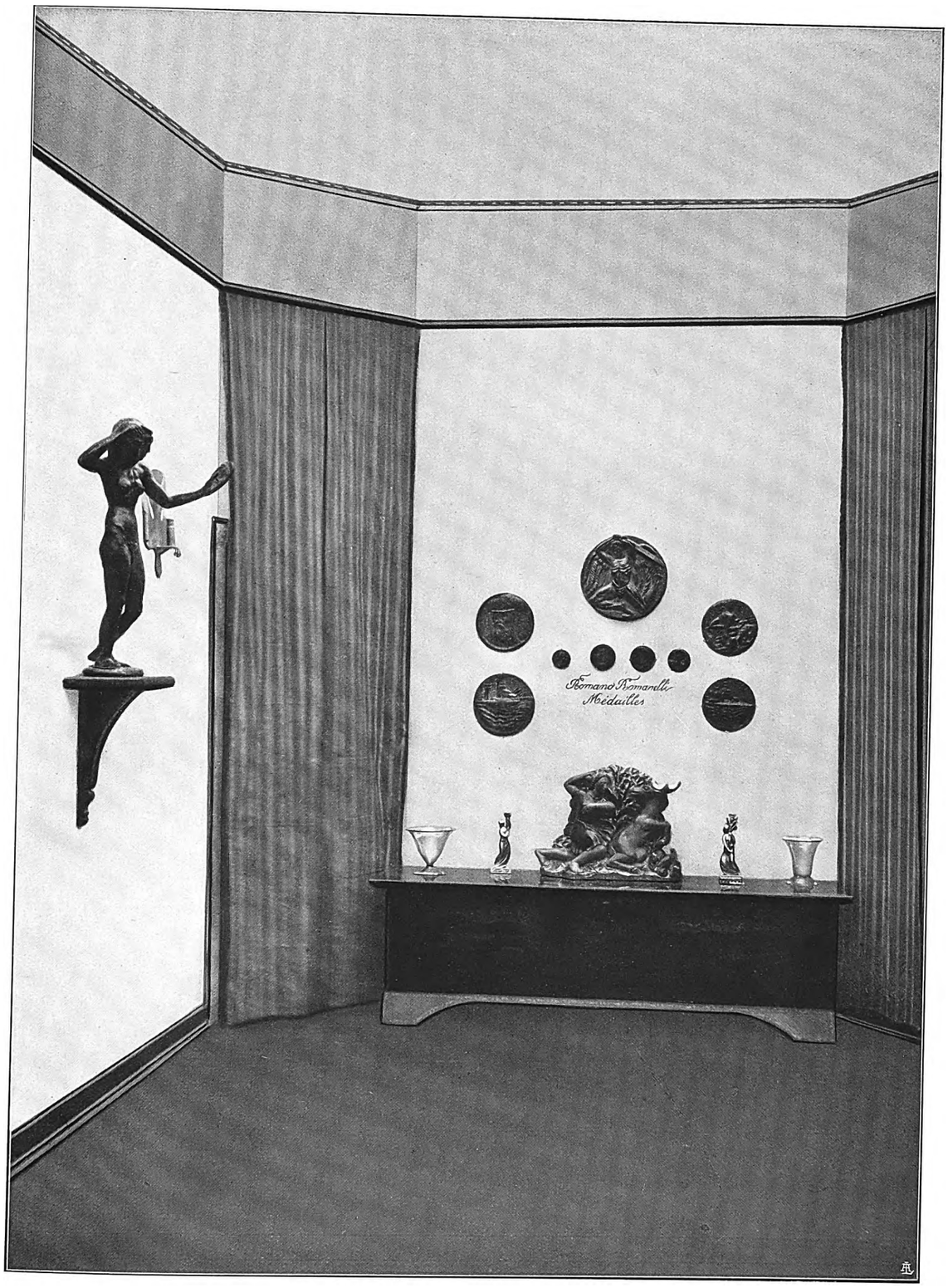
Tav. LXXXIV

Guidi Giuseppe.

*Smalti su rame.*

Digitized by Google

Digitized by Google

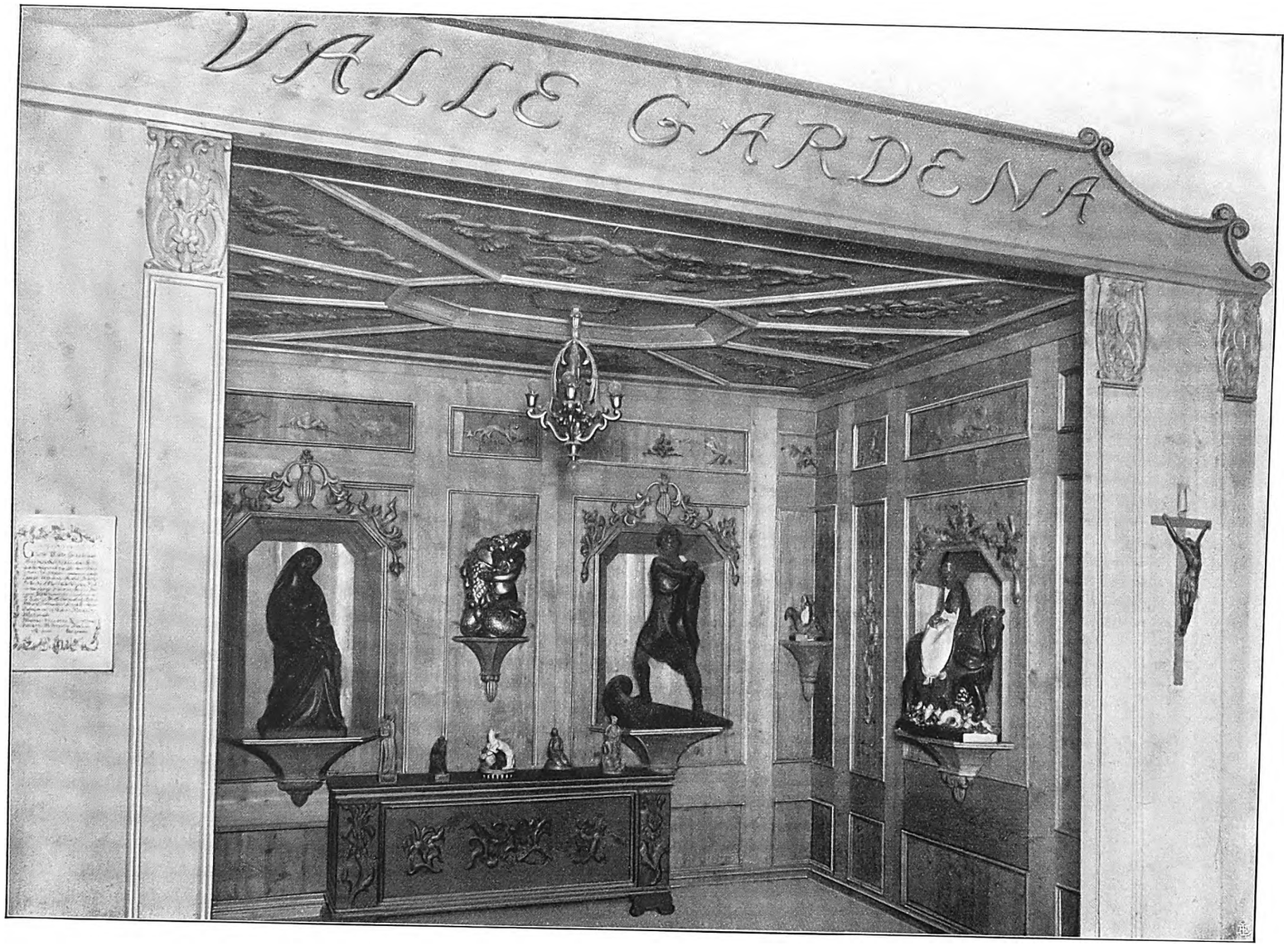



Tav. LXXXV

Romanelli Prof. Romano.
Medaglie.

Digitized by Google

Digitized by Google

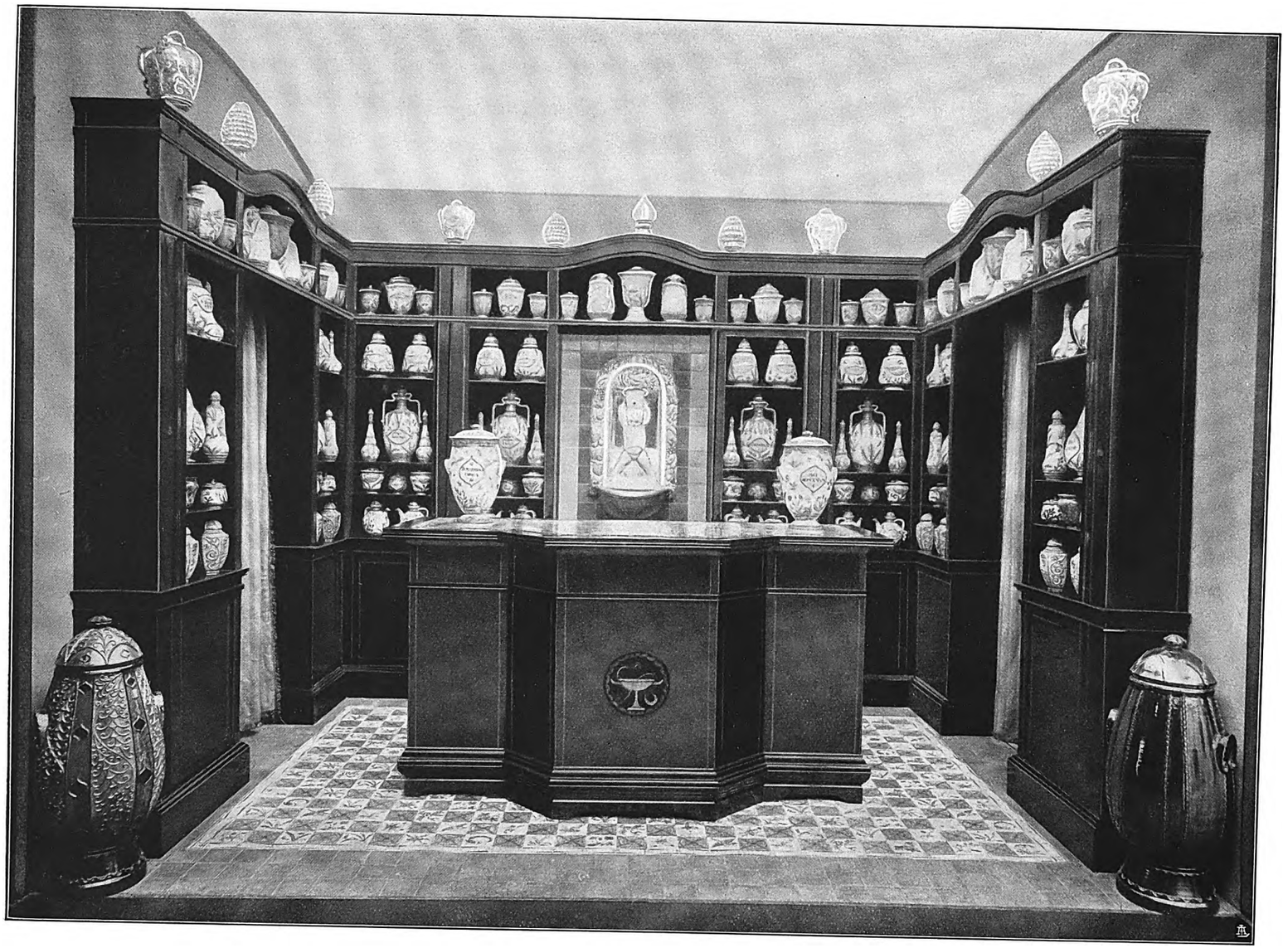



Tav. LXXXVI

R. Scuola di Val Gardena.
Soffitto, Pannelli, Statuette, Sculture in legno.

Digitized by Google

Digitized by Google



Tav. LXXXVII

Figli di G. Cantagalli.
Sala di Farmacia: Ceramiche.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

# INDICE

Digitized by Google

Digitized by Google

Commissariato Generale . . . . . Pag. VII
Membri Corrispondenti . . . . . » XI
Membri Italiani della Giuria Internazionale . . . . . » XIII
Elenco degli Espositori . . . . . » XVII
Lista Ufficiale delle ricompense . . . . . » 1
Sen. Teofilo Rossi: *Relazione Generale e Rendiconto Finanziario* . . » 7
Margherita G. Sarfatti: *Le Arti Decorative Italiane a Parigi* . . » 53

## RELAZIONI TECNICHE

Ugo Ojetti: *Nota illustrativa* . . . . . Pag. 61
Gio Ponti: *Le Ceramiche* . . . . . » 67
Giulio Lorenzetti: *L'arte del Vetro e del Cristallo* . . . . . » 91
A. Mauri: *La tecnica del Vetro* . . . . . » 137
Vico Fiaschi: *Il Marmo* . . . . . » 157
Vittorio Ferrari: *Le Sete* . . . . . » 173
Roberto Papini: *Le Scuole d'Arte* . . . . . » 183

## ILLUSTRAZIONI

PADIGLIONE UFFICIALE

Facciata . . . . . Tav. 1
Lato Sinistro . . . . . » 2
Antenna Portabandiera . . . . . » 3

Digitized by Google

| | | |
|---|---|---|
| Ingresso al Salone d'Onore | Tav. | 4 |
| Salone d'Onore | » | 5 |
| Fontana Tolleri nel Salone d'Onore | » | 6 |
| Particolare del Salone d'Onore | da » | 7 a 9 |
| Sala d'aspetto | » | 10 |
| Particolare della Sala d'aspetto | » | 11 |
| Porta d'ingresso alla Sala del Commissario | » | 12 |
| Sala del R. Commissario | » | 13 |
| Sala di Ricevimento | » | 14 |
| Particolare della Sala di Ricevimento | » | 15 |
| Lampadario della Ditta Venini & C. | » | 16 |
| Portico d'uscita | » | 17 |
| Particolare del Portico | » | 18-19 |
| Soffitto del Portico | » | 20 |
| Facciata posteriore | » | 21 |


GRAND PALAIS


| | | |
|---|---|---|
| Entrata alla Sezione Italiana al Grand Palais | Tav. | 22-23 |
| Società Ceramica Richard-Ginori | da » | 24 a 27 |
| Rosa Giolli-Menni - Le Stoffe della Rosa | » | 28-29 |
| Soc. Anon. F. I. A. B. A. - Bambole | » | 30 |
| Soc. Anon. Benigno Crespi - Stoffe | » | 31 |
| Carlo Piatti - Scialli | » | 32 |
| Renato Brozzi - Bronzi dorati | » | 33 |
| Soc. Anon. Molaroni & C. - Ceramiche | » | 34 |
| Ars Lenci di E. Scavini | da » | 35 a 38 |
| Maria Gallenga Monaci - Stoffe dipinte | da » | 39 a 41 |
| Sotgia-Rovelli - Cuoi decorati | » | 42 |
| Carolina Maraini - Ricami punto ombra | » | 43 |
| Patronato Industrie Artistiche di Firenze | da » | 44 a 46 |
| Sala del "Libro" | » | 47-48 |
| Albano, Macario & C. - Vetrata | » | 49 |
| Manifattura Fornaci S. Lorenzo Chini & C. - Ceramiche | da » | 50 a 52 |
| Carlo Rizzarda - Ferri battuti | » | 53 |
| G. Ricordi & C. - L'arte del Teatro | » | 54-55 |
| Comitato della Liguria - Ceramiche | da » | 56 a 59 |
| L'Arte del Metallo, già Cinelli & C. - Ferri battuti e metalli a sbalzo | » | 60 |
| Herta Ottolenghi Wedekind - Tappeti ed Arazzi | » | 61 |
| Comitato Piccole industrie Artistiche della Sardegna | » | 62-63 |
| Gruppo Futuristi | da » | 64 a 67 |


Digitized by Google

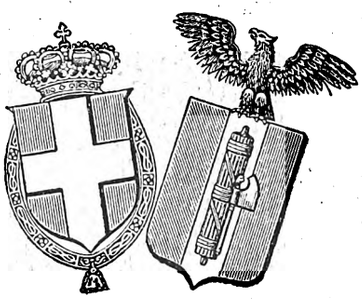
SPIANATA DEGLI INVALIDI


| | | |
|---|---|---|
| Galleria Sezioni Estere | Tav. | 68-69 |
| Sala Ravasi, Ravasco, Mazzucotelli - Società Vetrerie Muranesi: Vetri - S. A. G. Ravasi: Stoffe seriche - A. Mazzucotelli: Fiorera | » | 70 |
| Sala Ravasi, Ravasco, Mazzucotelli - Giacomo Ravasco: Gioielli | da » | 71 a 75 |
| Società Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C. (ora Venini & C.) - Vetri Artistici | » | 76-77 |
| G. & A. Balsamo Stella - Vetri e Specchi incisi | » | 78 |
| Istituto Piccole Industrie Altò Adige - Statuette, Stoffe, Ninnoli | » | 79 |
| Bottega di Pietro Chiesa. - Vetrate Artistiche. Circolo Artistico di Gorizia - Pizzi, disegni per parati, mobili in vimini | » | 80 |
| Colmo Eugenio "Golia" | » | 81-82 |
| Aemilia Ars - Ricami e Pizzi - Aracne Ars (Comparini & Negri) Ricami e Pizzi | » | 83 |
| Guidi Giuseppe - Smalti su rame | » | 84 |
| Romanelli prof. Romano - Medaglie | » | 85 |
| R. Scuola di Val Gardena. - Soffitto, Pannelli, Statuette, Sculture in legno | » | 86 |
| Figli di G. Cantagalli - Sala di Farmacia: Ceramiche | » | 87 |


Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

AUG 21 1929

Digitized by Google